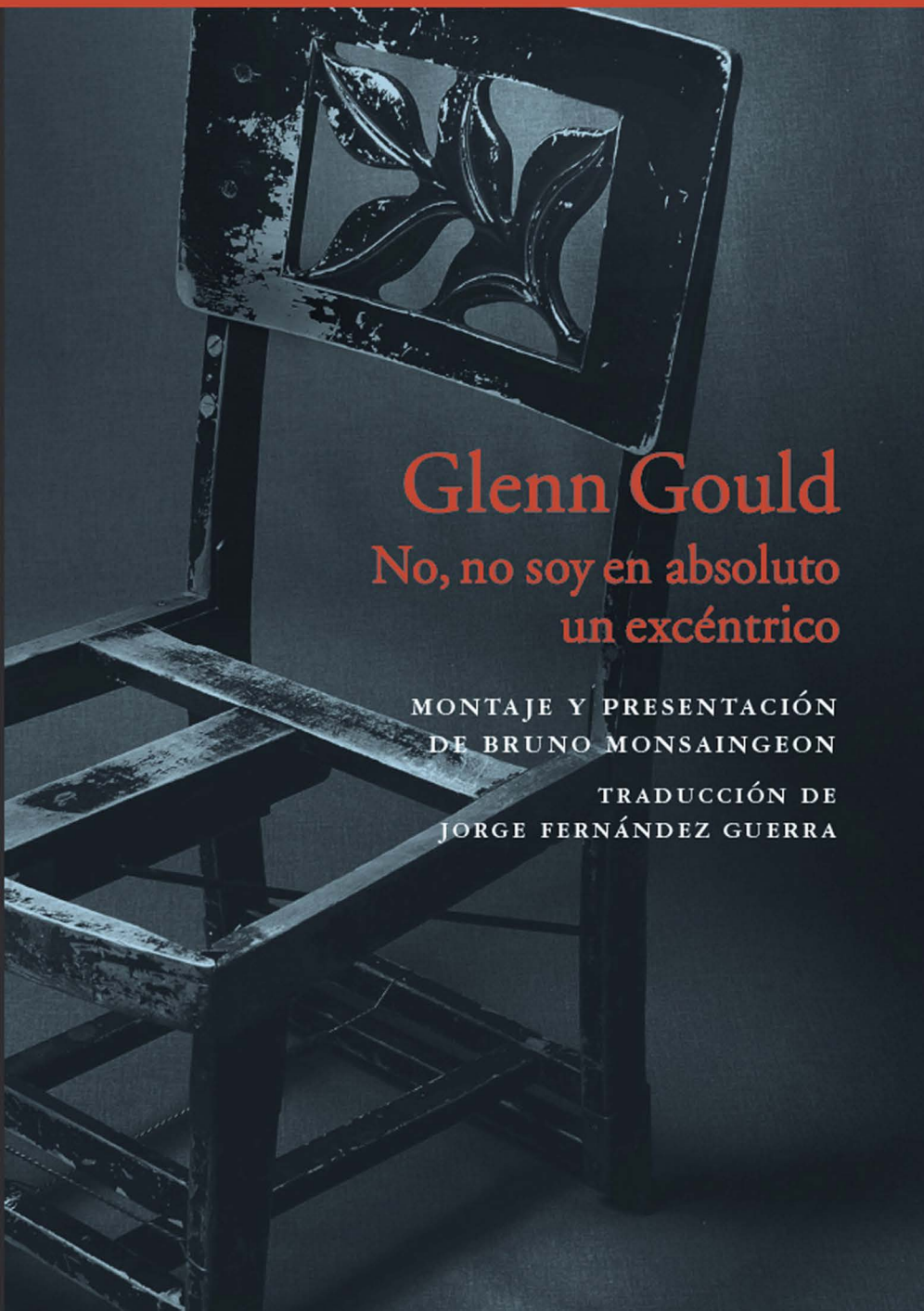
ACANTILADO



Glenn Gould

No, no soy en absoluto un excéntrico

MONTAJE Y PRESENTACIÓN
DE BRUNO MONSAINGEON

TRADUCCIÓN DE
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

El Acantilado, 343
GLENN GOULD

GLENN GOULD

NO, NO SOY EN ABSOLUTO UN EXCÉNTRICO

MONTAJE Y PRESENTACIÓN
DE BRUNO MONSAINGEON

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

BARCELONA 2017 ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Glenn Gould. Non, je ne suis pas du tout un excentrique*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1986 by Librairie Arthème Fayard
© de la traducción, 2017 by Jorge Fernández Guerra
photo © Jean-Marc Carisse / LAC-BAC
© de esta edición, 2017 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, silla de Glenn Gould

ISBN: 978-84-16748-30-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 3681-2017

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2017*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

Presentación 7
Reportaje fotográfico de Jock Carroll 31

PRIMERA PARTE
ENTREVISTAS

Glenn Gould día a día 49
En casa con Glenn Gould 59
A punto de retirarse 78
Dúo 94
Cuando la radio se hace música 101
Un hombre de la noche 121

SEGUNDA PARTE
VIDEOCONFERENCIA

Prólogo 141
Acto I. Relaciones con el mundo 144
Acto II. Interpretaciones e intérpretes 150
Acto III. La música, el concierto y la grabación 184
Acto IV. Los compositores 215

TERCERA PARTE
ANEXOS

Cuestionario de Glenn Gould 255
Última entrevista 261
Con la memoria no se juega 268

Créditos de las fotografías 275

PRESENTACIÓN

> Es un moralista [...] en el sentido de que la punta de esa herramienta que es el intelecto, muy afilada, no puede tocar las cuestiones éticas, y de que las cimas de la inteligencia permiten descubrir que la pendiente que se ha escalado posee, a fin de cuentas, otra vertiente, la vertiente ética de la misma búsqueda.
>
> Carta de un oyente

Todo comenzó con una botella que arrojé al mar: en octubre de 1971 envié una carta a la discográfica CBS de Nueva York para que se la entregaran a Glenn Gould. En ella le detallaba las circunstancias de mi encuentro con él, en Moscú, algunos años antes. ¿Encuentro? Sí, encuentro, pero en el sentido «gouldiano» del término.

Evidentemente, él no estaba en Moscú en el verano de 1966 cuando desvalijé la única tienda de discos de la ciudad pese a ser un estudiante sin dinero. Los vinilos negros, ocultos en fundas vulgares de papel basto, se vendían a un rublo; no había riesgo de inquietar a mi escuálido monedero. Sin la menor discriminación, había saqueado todo lo que contenía el estante de clásica, unos sesenta discos, y había hecho incluso una corta incursión en el estante contiguo, desierto de toda clientela pero mucho mejor surtido de mercancía, en el que lo que estaba de oferta, a unos democráticos treinta kopeks, era infinitamente más lujoso: los discos políticos. Con ellos me hice un muestrario de discursos grabados de futuros Premios Lenin de literatura, y del muy

presente todavía secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética, Leonid Brézhnev.

Naturalmente, no era ésa la grabación (por lo demás hilarante, al menos para los oídos de un joven occidental) a la que mi interés concedía prioridad. La etiqueta arrugada, pegada en el centro de uno de los microsurcos de la colección recopilada ese mediodía había aguzado más mi curiosidad: indicaba el nombre de un intérprete casi desconocido para mí que tocaba las *Invenciones* de Bach.

Luego, apenas unas horas después de la compra, al escuchar ese disco sentí como si una voz me susurrara, suave pero imperativamente: «Ven y sígueme». Era la primera vez que una grabación me proporcionaba con tanta intensidad el sentimiento vertiginoso de que su autor me hablaba a mí directamente, no sólo a un auditorio múltiple del que, eventualmente, yo habría podido formar parte. Se había abierto el camino para que tomara contacto con una obra proteica de la que aún no podía imaginar la existencia ni, por supuesto, las dimensiones.

No creo haberme sentido esa tarde menos inflamado que Blaise Pascal durante su «noche de fuego»: «¡¡¡Alegría, alegría, lágrimas de alegría!!!».

En mi carta, me había controlado mucho para no explicarle al protagonista de ese conmovedor encuentro lo que escribo hoy. Pero le daba a entender que al escucharlo había sentido que se dirigía a mí, y le exponía mucho más prosaicamente mis ideas sobre cómo me gustaría concebir películas musicales, y particularmente una película con él. Yo era músico, pero en materia cinematográfica era un principiante, sólo tenía una experiencia muy limitada.

Unas pocas ideas.

La botella que había lanzado al mar se alejó. Tenía que atravesar el Atlántico, encontrar a su misterioso destina-

tario y, además, éste tenía que responderme: no me hacía ilusiones. Alrededor de seis meses más tarde, en marzo de 1972, su respuesta estaba en mis manos. Una carta torrencial, de unas veinte páginas, increíblemente juvenil y entusiasta. Me decía, en sustancia, que mis ideas le habían intrigado. Él ya no viajaba, pero ¿por qué no le hacía yo una visita a Toronto?

El encuentro, no en el sentido gouldiano del término sino en el más banal, se iba a producir, y nada menos banal afectó tanto a mi existencia.

Estaba estudiando apaciblemente la *Segunda sonata* de Brahms cuando llamó, hacia las dos de la tarde, a la puerta de mi habitación en el hotel que me había reservado. Tanto en invierno como en verano, siempre que se aventuraba a salir a la calle lo vi ataviado del mismo modo. Aquel mes de julio de 1972 hacía un calor sofocante en Toronto, pero ni su ancho abrigo, ni sus bufandas ni sus botas de nieve ni tampoco esa extraña manera de tender la mano para retirarla en cuanto se establecía el contacto con la punta de los dedos de su interlocutor me produjeron tanta impresión como esa primera conversación en persona. Antes de mi viaje a Toronto nos habíamos enviado ya muchas cartas y, sobre todo, habíamos conversado mucho por teléfono. Parecía disponer siempre de tiempo. Sin embargo, a las ocho de la mañana siguiente, cuando salió de mi hotel, me di cuenta de que nos habíamos pasado dieciocho horas conversando ininterrumpidamente desde que había franqueado el umbral de mi habitación.

Tres días después, tras haberme ofrecido un suntuoso recital privado (casi seis horas de música de Schönberg, Hindemith, Strauss y Schubert; ¡Schubert, sí, Schubert, pero ni sonatas ni *impromptus*, simplemente la *Quinta sinfonía*!) en el estudio donde le gustaba grabar y donde había colocado

su piano, me acompañó al aeropuerto gratificándome con un «*I will feel very comfortable making the films with you*» ('Me sentiré muy cómodo haciendo películas con usted').

Y es que todas esas horas de conversación no habían sido ociosas: habíamos trabajado alegremente, y el primer boceto de un guion para las películas que deseábamos rodar estaba listo.

De esa forma tan apropiada dio comienzo lo que iba a resultar un período increíblemente fecundo de diez años de colaboración entre Glenn Gould y yo, del que surgieron dos series de películas, la última de las cuales—concebida como su testamento musical que incluía las *Variaciones Goldberg*, la última etapa que pudimos concluir—incluía una multitud de otros proyectos para los años siguientes.

Yo salía apenas de mi adolescencia y él se acercaba a los cuarenta; mi actividad profesional como músico y realizador estaba en sus comienzos, mientras que él era desde hacía tiempo una leyenda; además, yo vivía en Francia, donde él no había puesto nunca los pies («Francia ha conocido crisis peores que mi ausencia», me dijo un día) y, con alguna excepción, no sentía demasiadas afinidades con la música y el arte franceses. Hoy, cuando su existencia está concluida y su final puso término al mismo tiempo a una parte importante de la mía a la que él había dado una parte esencial de su contenido, me pregunto a veces tímidamente, igual que el doctor Zeitblom de Thomas Mann cuando intentaba trazar el retrato de Adrian Leverkühn, cuál fue la afinidad sobre la que se fundó nuestra amistad, y sin la cual nuestra larga asociación no habría sido posible.

Supongo que lo que fecunda la amistad seguramente es (más que tener edades o raíces geográficas parecidas, o incluso compartir experiencias y fines) formar parte de una misma comunidad de intereses. Al intentar dar forma y una ex-

presión musical a esas películas, me encontraba de pronto y de manera providencial en presencia de un hombre genial que estaba convencido de que sus mejores pensamientos musicales pasaban por la grabación, y de que existía una profunda analogía entre la elaboración de una interpretación musical para la grabación en disco y el proceso de realización de una película: un hombre que estaba convencido de que una comunicación verdaderamente fecunda exigía un aislamiento del mundo con el que deseamos, a fin de cuentas, comunicarnos, y requería que se ocultara detrás todo el dispositivo de la concepción previa, de la producción y de la postproducción meditada *a posteriori*. Y, sin embargo, de todos los pianistas, él era uno de los que menos montaje requerían debido a la fiabilidad incomparable de sus medios técnicos y a la prodigiosa lucidez de sus concepciones.

Como se habrá advertido, en mi opinión Glenn Gould es la personalidad más importante del mundo musical actual, no sólo como pianista (aunque muchos ignoran, o quieren ignorar por apego a las categorías bien definidas, que haya sido otra cosa: «Soy—dijo en una ocasión—un escritor y comunicador canadiense que toca el piano a ratos perdidos»), sino como pensador del fenómeno musical: un compositor, escritor, sociólogo, teórico y profeta de nuevos modos de comunicación, un moralista, en suma.

Imaginemos por un momento que asistimos a uno de los conciertos que hicieron de Glenn Gould una leyenda internacional en 1955. Inmediatamente nos daremos cuenta de que estamos en presencia de uno de los pianistas más grandes de la historia. Tal afirmación, sin embargo, no significa gran cosa, ya que lo que aporta Gould se sitúa en una esfera radicalmente diferente y de otro nivel. Su reino no es de este mundo. Al huir algunos años más tarde, a los treinta y

dos años, y en plena gloria (según un plan cuidadosamente meditado y que había dejado traslucir, sin convencer a nadie), de la arena sanguinaria del concierto para confinar su actividad en la intimidad herméticamente cerrada del estudio de grabación, Glenn Gould asignaba un papel diferente al intérprete y definía un concepto nuevo de lo que podría ser la interpretación. El público de los conciertos, aunque sea experto, raramente tiene una idea clara de lo que representa una carrera de concertista itinerante. Lo que percibe como una ocasión única, con frecuencia no es más que un acto rutinario que empuja a su propia trampa a aquel que la tiende. La preocupación por preservar una integridad emocional y artística, a despecho de las seducciones más fáciles de la apariencia de poder que da el éxito, no es muy frecuente en los artistas, cuya vida está hecha de intrigas, rivalidades, comparaciones y repeticiones fastidiosas. Se encontrará en este libro un buen número de páginas extremadamente emotivas sobre algunos artistas en los que la llama creativa ha preservado su pureza y su impulso, ya que han sabido resistirse a las tentaciones del mundo «amoral» del concierto sin dejar de participar en él.

Dicho claramente: se trata de un mundo que Glenn Gould se niega a comprender y que rechaza a partir de una posición esencialmente moral. En suma, Glenn Gould parte de la idea deliciosamente totalitaria de que en arte no debe existir el concepto de demanda, sino sólo un concepto de oferta, o que cuando menos el artista no debe tener en cuenta la «demanda» del público. Las consecuencias de ese sistema de pensamiento autocrático son numerosas, aunque a veces inesperadas. Por una parte, el repertorio preferido por un artista como Glenn Gould parece un universo en expansión infinita, en lugar de seguir el decrecimiento inevitable del concertista sometido a la presión del momento y a las

exigencias de su público. El milagro ha querido que, por la fuerza de su personalidad, Glenn Gould haya podido imponer un tipo de repertorio que, *a priori*, no parece responder a los criterios del mercado. Cuando Glenn Gould decidió retirarse de los escenarios, nadie creía sinceramente que los discos que continuaría grabando podrían tener una vida comercial prolongada, dado que ésta no iba a ser apoyada por la continuidad de sus apariciones públicas—consideradas indispensables para mantener una imagen de marca de otro modo invendible—, y dada igualmente la supuesta austeridad y el carácter intransigente de las elecciones de repertorio que hacía el pianista. En algunos años de conciertos, Glenn Gould se había asegurado una base financiera suficientemente sólida que le permitiría resistir los peligros de los compromisos. («¡Otra semana de descenso de la Bolsa como la que acabamos de conocer—decía a veces quejándose—, y voy a tener que grabar los conciertos de Chaikovski y de Grieg!»).

Con mayor profundidad sin duda, el pensamiento autocrático le permitía redefinir la idea misma de interpretación. Consideraba, para empezar, que si el intérprete no tiene una visión de la obra radicalmente diferente—y, por supuesto, coherente—de todo lo que han dicho otros o él mismo anteriormente sobre el tema, es inútil que la toque. Con ello afirmó la autonomía del intérprete con relación a la partitura y, a la vez, afirmó también la posibilidad de un «pluralismo interpretativo»: para Glenn Gould existía una multiplicidad de versiones posibles e igualmente sublimes de la misma obra. Así pues, no se puede juzgar ni elaborar una interpretación a partir de los cánones de una tradición o del espíritu de una época dada que conduciría a un conformismo total, sino a partir de su completa coherencia interna. La distinción entre creación e interpretación tiende

a desaparecer cuando se escucha a Gould, ya que inventa algo que ni siquiera había rozado nuestra imaginación. En este sentido, Glenn Gould es el primer intérprete no figurativo: una vez que ha hecho suya la obra en su estructura, puede permitirse tratarla a la manera de un cineasta (adaptando un libro al cine), o pintarla (trasponiendo la realidad de su modelo sobre esa otra realidad que es su tela); la obra posa para él. También en este sentido, Glenn Gould es el intérprete más cercano al público, ya que le invita a participar con él en la exploración de un territorio desconocido, a descifrar con él signos cuyo código se habría perdido tiempo atrás. El público que sólo quiere encontrar en la interpretación la reproducción más o menos fiel de lo que ya conoce únicamente puede rechazarlo. El otro participa con él en el éxtasis de la creación de una nueva obra de arte que es distinta de la expresión efímera de una emoción o la secreción momentánea de una cantidad dada de adrenalina. «El objetivo del arte—dice—es la construcción progresiva, en el transcurso de una vida entera, de un estado de asombro y de serenidad».

Concentrado en la estructura de la música, alejado del instrumento que dominaba con tanta perfección, Glenn Gould parecía poseído, cuando tocaba, por una especie de éxtasis clínico; al pensar como compositor, se identificaba con la obra interpretada y podía así permitirse una actitud crítica y no servil frente a la partitura. Fuera de disipaciones mundanas, y utilizando recursos de una inteligencia alimentada por la soledad, iba a desplegar una triple actividad de pianista, compositor y escritor: una suerte de meditación activa sobre la comunicación en la era de la tecnología y de la humana y «benefactora» máquina.

La tecnología, tal y como él la concebía, sería una redención: a fines del siglo XVIII se había cometido un pecado, y

si la tecnología permitía acabar con la exaltación de la idea de identidad individual, y poner término a las subdivisiones jerárquicas que el arte parece implicar, entonces compositor, intérprete y público deberían poder recomponer una unidad rota por las concepciones artísticas de la época romántica.

Glenn Gould podía prescindir de todo trabajo estrictamente instrumental (esa maldición de la rutina cotidiana del músico), al aunar una capacidad intelectual incomparable y unos dones pianísticos aparentemente ilimitados, y al desconfiar además de los dedos como agentes temibles y capaces de dictar su ley al pensamiento. De hecho, al margen de nuestras sesiones de trabajo preparatorio para el rodaje, escuché muy a menudo tocar el piano a Glenn Gould por puro placer, pero no lo escuché más que una vez trabajar con el instrumento propiamente dicho. (¡Ah! ¡Esa primera vez, en el estudio donde guardaba el instrumento, cuando tuve oportunidad, durante seis horas seguidas, de oír la *Quinta sinfonía* de Schubert, la integral de *Elektra*, la ópera de Richard Strauss, la *Tercera sonata* de Hindemith, los *Lieder* de Schönberg y la escena final de *Capriccio* de Strauss!). Unos días antes de la grabación del *Concierto para nueve instrumentos* de Webern en la Televisión Canadiense, para su serie «Music in our time», mientras preparábamos un guion, me preguntó, en plena noche, si podía esperar unos minutos. Como era habitual, había estudiado la partitura sin piano. Su mente había integrado tan bien las partes espléndidamente encajadas de la obra de Webern que se dio cuenta de que no estaría realmente en disposición de tocar la parte de piano sin tocar al mismo tiempo las de los otros instrumentos, a menos que «desaprendiera» las partes que no le estaban destinadas.

En realidad, la idea misma de repetición, sobre la que se

basa toda la práctica de la música hasta ahora, le parecía totalmente absurda y desposeída de la llama creadora que convierte la música en una experiencia extática. Siempre era posible una visión nueva de la misma obra, aunque fuera el resultado de un proceso mental, y en ningún caso debía estar condicionada por la influencia perturbadora de la sobreexposición. Si Glenn Gould decidía volver a grabar una obra—lo que no sucedió más que dos o tres veces durante los veinte años en que efectuó sus grabaciones—, la decisión se basaba en razones de progreso tecnológico y, a la vez, en la convicción de que podía establecer una relación completamente nueva con la obra en cuestión y plantearla bajo un ángulo radicalmente distinto y coherente.

Yo debía ser el privilegiado participante de la práctica de esta doctrina fundamental cuando, entre tantos otros proyectos que conseguimos concluir juntos, realicé la película sobre las *Variaciones Goldberg* que Gould grabó un año antes de su muerte. Las sesiones de rodaje, que habíamos previsto para que coincidieran con las de la grabación del disco, se desarrollaron durante un período de varios meses y, en el ínterin, yo hice varios viajes de ida y vuelta entre Europa y Estados Unidos, y él entre Nueva York y Toronto. Pero manteníamos un contacto cotidiano, y pasábamos innumerables noches en llamadas trasatlánticas cantándonos el uno al otro por teléfono las variaciones que quedaban por filmar, para asegurarnos de que finalmente alcanzaríamos una estructura en la que se integraran perfectamente imagen y sonido.

La película resultante queda para mí en el ámbito del sueño, pues estoy seguro de que nunca más obtendré de un «intérprete» tal participación en el proceso de la puesta en escena (intensa y confiada a la vez, lo que explica en parte la fuerza singular de su impacto como película musical). En cuanto al disco, cuyo origen fue la banda sonora de la

película, ofrece el testimonio más grandioso de las capacidades de renovación radical de su autor en un acto de lucidez mística. Debía aparecer algunos días antes de la muerte de Glenn, dando así a su existencia un símbolo de perfección cíclica, al interpolar la obra maestra de Bach entre dos apacibles arias y las dos grabaciones, la una abriendo y la otra concluyendo su carrera. «Una obra—había escrito en el análisis que en 1956 acompañaba su primera grabación de las *Variaciones Goldberg*—que no tiene principio ni fin».

¿Es éste el momento de llamar la atención sobre la extraordinaria adecuación—como en el caso de Johann Sebastian Bach—entre el principio contrapuntístico y el pensamiento de Gould? Se ha convertido en lugar común maravillarse de la claridad de su forma de tocar, de esa capacidad única para tratar de forma diferenciada el tejido polifónico de la obra. Ni siquiera los detractores más obstinados de Gould han tenido más remedio que reconocerlo y, para el público profano, la sensación de oírlo todo al escuchar a Gould, de participar en una lectura «interna» de la partitura en la que cada elemento parece percibirse gracias a la precisión fanática de un rasgo perfectamente diseñado, no es uno de los menores encantos de Gould, junto con su prodigiosa vitalidad rítmica. Vayamos más lejos, ya que queda descartado que podamos reducir a un simple fenómeno de técnica pianística una facultad tan excepcional para conducir las voces según una verdadera polifonía de frases idealmente legibles y diferenciadas en su multiplicidad. Todo esto sólo puede proceder de un pensamiento, y el de Gould, al igual que su actividad y sus gustos, responde a una filosofía esencialmente contrapuntística. En realidad, su existencia incluso se parece a una gigantesca fuga perpetua, a una forma que se interroga sobre su propia forma y que la define. Como todo buen tema de fuga cuyo enun-

ciado no concluye sino que genera una respuesta y crea, según su propia sustancia, un universo en infinita expansión, perpetuamente inacabado, la existencia de Gould obedece a otro orden de sensibilidad que el del mundo físico al que estamos ligados habitualmente, para alcanzar el mundo de la trascendencia. El mundo de Gould elimina el conflicto como principio de acción; es «asexuado» en el sentido propio del término, contemplativo y extático, apasionado aunque antisensual, y se confunde con la naturaleza divina de la organización contrapuntística. Como el universo fugado, se vincula a un concepto de movimiento incesante y de variación continua, resiste los embates de la moda y del tiempo, y rechaza las ideas teatrales basadas en la acumulación de los contrastes, elaborados y explotados por el Romanticismo.

La multiplicidad de los temas, las actividades y los proyectos gouldianos procede del mismo espíritu de superposición contrapuntística que absorbe totalmente el intelecto e implica un control absoluto del tiempo, del espacio y de sus subdivisiones más refinadas. Gould no se repetía, no hacía añadidos a una obra que debía dejar inevitablemente una sensación de inacabada, fuera cual fuera la edad en la que falleciera. Como ocurre con Bach, a pesar de *El arte de la fuga*, es sobre todo una sensación de retirada la que invade hacia el final la producción de Gould; en su búsqueda del anonimato al que, según él, debería tener derecho todo artista, «se apartaba de las preocupaciones pragmáticas de la actividad musical para retirarse a un mundo idealizado de intransigente invención». Una vez cristalizados algunos proyectos que le concernían íntimamente, la actividad de Gould—éramos unos pocos los que lo sabíamos—tocaría a su fin; tras algunos años de carrera deslumbrante pero enigmática como concertista, tras un cuarto de siglo en los estu-

dios de grabación (tras haber producido además innumerables programas radiofónicos y publicado una buena cantidad de escritos sobre temas diversos), Glenn Gould iba a retirarse al mundo del silencio, de la soledad y de la ascesis total donde, purificado de manifestaciones demasiado groseras de un sonido encarnado y devenido inútil para su escucha interior, sólo el espíritu escucha. No permanecería inactivo, ya que, al controlar por fin a su gusto su tiempo profundo, estaba preparado para dejar que saliera del cascarón su gran obra literaria.

Son raros los artistas que, como Glenn Gould, han dado tanto de sí mismos mostrando tan poco, ya que la búsqueda del anonimato apenas es compatible con el reconocimiento público. El reconocimiento del genio de Glenn Gould no ha sido inmediato ni universal. Incluso en Estados Unidos, su nombre sólo era conocido localmente antes de que los primeros conciertos en Washington y Nueva York lo lanzaran de forma súbita y fulgurante a la escena internacional. Francia, sin duda uno de los países que, habiendo discernido su genio de músico, supo adivinar mejor las implicaciones de su pensamiento, es también un país en el que no llegó a tocar nunca y en el que se le conoció tardíamente, diez años después de su retirada de los escenarios para responder a una vocación más esencial. Su filosofía de la comunicación estaba ya definida cuando se efectuó allí su «lanzamiento» exclusivamente por medios de comunicación tecnológicos sin que él mismo se prestase nunca al juego de las relaciones públicas, las entrevistas y la participación en programas de televisión de carácter cotidiano y regular que conectan con el espíritu de la época y atenúan la fuerza de un mensaje parafraseándolo y que sólo lo dejan brillar en la medida en que está controlado. Nuestro trabajo común, por su propia meticulosidad, se situaba al margen del sis-

tema televisivo, y es reconfortante saber que pese a una difusión única, nocturna y tardía, con un contenido complejo y apasionadamente intransigente, el mensaje haya sido percibido por encima de la banalización mortecina del «producto» televisivo. Es probable que siga existiendo un lugar para quienes, como Glenn Gould, se sitúen fraternalmente fuera de una civilización de la promiscuidad, de la comparación, del conformismo y de la polémica. Al sustituir el conocimiento convencional e impermeable de las cosas con las que la mayoría se conforma por la realidad vivida y profunda de las estructuras, desarrollada gracias a una inteligencia que reinterpreta el mundo en lugar de reproducirlo, Glenn Gould crea algo universal, ya que nos revela un mundo interior que es también el nuestro, pero cuyo paisaje habría quedado perezosamente desconocido sin él.

Su historia, contrariamente a lo que algunos han creído o han querido hacer creer, no es una historia triste. Al abandonar el concierto, frente al que un buen número de sus contemporáneos como Sviatoslav Richter o Arturo Benedetti Michelangeli—por no hablar de predecesores como Liszt—han mostrado, con un ardor poco más que intermitente en su compromiso, una disposición cuando menos ambivalente, Gould ofrece una respuesta que aparecerá finalmente como una respuesta de sentido común a cuestiones planteadas por otros. En ella se encuentra, en todo caso, la llama feliz y ardiente que le permitiría comunicar, de manera masiva e íntima a la vez, la pasión devoradora por la música que le caracterizaba, antes de fundirse en el silencio y en lo inefable. Quien ha tenido, como yo, el increíble privilegio de pasar sus noches de fuego en la cueva del alquimista y de verle manejar los conceptos y controlar las técnicas con tal alegría y humor, puede testimoniar que si bien la planificación razonada, voluntaria y apasionada en todos

los sentidos—mediante la cual Glenn conseguía expresar su visión perentoria pero tierna y pacífica de la arquitectura de las cosas—no tiene nada de frívola, tampoco lo tiene de melancólica. Sabiduría en el interior de su encierro, locura en el exterior.

No, Glenn no estaba loco ni era peligroso. Con todo, representaba, sin ninguna duda, una amenaza para la profesión musical tal como la conocemos, y las implicaciones de su pensamiento van mucho más allá de los límites de la estética. El mundo musical, particularmente en Estados Unidos, es un mundo envenenado (podemos esperar que lo sea algo menos en Europa). La competición y la lucha por el poder han difundido su veneno. La presidencia del Carnegie Hall o de cualquier otra institución (en las que se hará todo lo posible para bloquear el acceso a los colegas considerados rivales por definición), la constitución de clientelas manipulables, la observación paranoica de los éxitos o los fracasos de los rivales, la presión de los medios de comunicación y la sumisión a sus juicios efímeros, todas esas cosas se han convertido en los objetivos y los desafíos principales de las carreras musicales, y se presentan como si se tratara de pensamientos artísticos y de criterios de calidad. Paradójicamente, al utilizar medios electrónicos, o más exactamente al refugiarse tras el escudo protector que le ofrecían, Glenn Gould resistió las tentaciones falsamente satisfactorias del mundo: la opinión pública no le llegaba, no buscaba la aprobación ni tampoco sacrificaba su genio en el altar del sistema de las relaciones públicas. En su búsqueda de un anonimato redentor, se situaba en la posición de los iluminadores de la Edad Media y de los constructores de catedrales, que se ponían al servicio de un objetivo que iba mucho más allá de ellos mismos. La ambición furiosa, la búsqueda despiadada de una gloria pasajera por la

que demasiados artistas rebajan su papel para reducirlo al de un bufón, habían sido descartadas desde hacía mucho tiempo por Gould, suponiendo que hubiera tenido alguna vez esa tentación. En su lugar, se había convertido en el maestro y el practicante de un arte cuyo impacto era más fuerte cuanto más indiferente permanecía a la acogida que se le dispensaba. Sin embargo, para llegar a un estado de intensa e íntima relación con él, no era necesaria ninguna muestra de admiración—la respetabilidad que atrofia a tantos hombres que han alcanzado cierta notoriedad era ajena a su sentido del humor—por parte de los amigos que tenían acceso a él y a los que concedía la más cálida y afectuosa de las acogidas. Su soledad, que es un tema recurrente de sus obras, se parecía a la de un personaje de ficción, su hermano en el ámbito literario Adrian Leverkühn, del *Doctor Fausto* de Thomas Mann. Sin embargo, Glenn Gould no hacía un pacto con el diablo, sino con un Dios de una pureza y una integridad absolutas.

El campo de la meditación gouldiana desborda ampliamente, ya lo hemos dicho, el ámbito de la música, y su retirada de las salas de conciertos iba a permitir a Gould, en su existencia monacal, consagrarse a una producción que resultaría gigantesca: programas de radio de una factura muy elaborada, como la *Trilogía de la soledad*—de la que *La idea del Norte*, a la que hace alusión en varias ocasiones en sus textos, conforma una de sus entregas—; así como numerosos escritos que lo convierten en uno de los pensadores más brillantes y originales de nuestra época.

A lo largo de los años durante los que me relacioné y trabajé con Glenn Gould, y sin duda aún más después de su muerte, a la vez que cada día me permitía descubrir una

nueva faceta del genio del hombre, del escritor y del músico, me preguntaba cuál era la naturaleza tan singular de la atracción que ejercía en el público, que iba mucho más allá de la fascinación que un intérprete, un pianista, por más grande que sea, ejerce sobre un auditorio de melómanos.

Por una parte, la «melomanía», la música si se quiere, no define, no limita el vasto conjunto de individuos cuya existencia se ha visto afectada por Gould, del mismo modo que no es posible definir a Gould únicamente por su incomparable genialidad como pianista. Por otra parte, como Gould tuvo el valor de sacrificar los tanteos efímeros y retóricos del concierto y de abandonar la escena definitivamente para dedicarse en solitario a una empresa inspirada por la consolidación artística y moral, el público ha tenido más acceso a él a través de su obra grabada, sin conocer de manera fehaciente—aunque vislumbrándola pese a todo—la existencia de una obra paralela.

¿Qué hay, entonces, de más o de diferente en la reacción del individuo que ha descubierto a Gould, en la emoción del anacoreta ocasional que lo lee, o que escucha sus discos en una espléndida clandestinidad? La diferencia reside, a mi parecer, en el hecho de que ese oyente no es sólo el admirador servil de un intérprete carismático, sino más bien, cuando escucha su música o lee su obra escrita, el receptor de una revelación que le lleva a participar en un sistema de pensamiento. La diferencia estriba precisamente en el hecho de que ese oyente o ese lector es un gouldiano, y también en el fenómeno de una adjetivación posible. Y sin embargo, al sugerir que se podría ser gouldiano como se es proustiano, wagneriano o nietzscheano, utilizo términos de referencia que resultan inexactos, ya que la obra literaria, compositiva y filosófica de Glenn Gould es evidentemente mucho menos considerable que las de Proust, Wagner o Nietzsche. No; la

experiencia gouldiana, por poco que uno sea receptivo a su realidad trascendente, revela otro tipo de experiencia, un fenómeno propiamente religioso, y unos serían gouldianos como quizá otros serían cristianos (los dos términos, por supuesto, no se excluyen forzosamente entre sí), ya que la obra de Gould no constituye un sistema cerrado, no es realmente discutible o refutable, sino que provoca un sentimiento de adhesión a una visión coherente de la existencia a la que uno puede resistirse o, a la inversa, hacer el esfuerzo de acercarse. Nadie duda de que los que no se adhieren a su sistema de pensamiento o sencillamente no son sensibles a él colocan a Gould en un marco comparativo y sostienen que no es más que un gran pianista como otros (o, eventualmente, mejor que otros); nadie duda de que quienes no consideren que haya en esta manera de delimitar el fenómeno una exageración delirante, quienes hayan experimentado el sentimiento que intento describir, sabrán que esta tentativa se debe a una simple constatación. Tanto a unos como a otros les dedico este trabajo de «evangelización» en el que ha consistido la elaboración de esta recopilación, al igual que la de los dos volúmenes que lo han precedido.[1]

El presente libro habría podido constituir, en cierto sentido, una introducción al pensamiento gouldiano. Es indudablemente más accesible al lector profano que los dos anteriores, pero no habría podido componerse antes de que éstos estuvieran terminados, y proporcionará—eso espero—numerosas ocasiones de volver a temáticas desarrolla-

[1] *Le dernier puritain Écrits de Glenn Gould*, vol 1, y *Contrepoint à la ligne Écrits de Glenn Gould*, vol 2, París, Fayard, 1983 y 1985, respectivamente (*N del T*)

das profundamente con anterioridad. Está estructurado en dos partes principales, a las que siguen varios anexos.

En la primera parte, he reunido entrevistas que retoman el conjunto de la carrera de Gould y que abarcan de 1956 a 1980, traducidas y adaptadas cuando me ha parecido necesario. Se percibirá en ellas la penetrante evolución de un personaje y de sus gustos, en torno a un eje de pensamiento que, pese a todo, es siempre idéntico. Se verá también hasta qué punto Gould fue presa—primero de manera manifiestamente consentida, y luego cada vez más reservada—de los métodos periodísticos más espectaculares y más cotidianos, antes de renunciar a ello progresivamente. Creo que estas entrevistas trazan un retrato de lo más pintoresco del personaje Gould en la época en que era constantemente solicitado por los diarios, antes de su retirada de la escena. Luego sobrevino el gran silencio, roto solamente por la aparición de una multitud de discos, y por su presencia en numerosos programas de radio y televisión (es decir, lo imprescindible). Señalemos una excepción: la entrevista en profundidad que le hizo Jonathan Cott a principios de la década de 1970. Para terminar, alrededor del año 1980, y respondiendo a las presiones de su editor discográfico, Gould aceptó por última vez ofrecer una serie de entrevistas, todas ellas aparecidas más o menos simultáneamente en diversas revistas inglesas y norteamericanas. Extractos de la que Elyse Mach recogió por teléfono conforman el último episodio de nuestra primera parte.

En este punto me parece indispensable hacer algunas aclaraciones en cuanto al contenido y la composición de la segunda parte de este libro, que he titulado «Videoconferencia». Me parecía inconcebible llevar a término mi tarea de difusión de la literatura y el pensamiento gouldianos sin intentar imaginar una poción muy especial, convencido de

que, en mi opinión (quizá presuntuosa), Gould no habría dejado de estar de acuerdo; dicho de otro modo, sin concederme las delicias de un montaje considerable. Así que decidí poner en escena a Gould, sin papel, en el marco de una conferencia de prensa imaginaria que se desarrollaría por videoconferencia (esto último, «maravilla de la benefactora tecnología», según los términos que me autorizo a poner en su boca), frente a diez periodistas. Algunos de ellos—Dale Harris, Tim Page, Ulla Colgrass, Jonathan Cott—, así como los periódicos que representan, son totalmente reales. Para sus intervenciones me he apoyado en extractos de entrevistas que habían realizado a Gould a fines de ese famoso año de 1980, y que era imposible publicar en su integridad debido a la semejanza de los temas abordados. Sin embargo, me procuraban un material bastante sustancial, destinado a ser incluido temáticamente en el interior de una estructura que intentaría articular en un prólogo y cuatro actos y a la que sabía que podía conceder una amplitud considerable, con la condición de inyectar una serie de elementos dispares que organizaría posteriormente. Para llegar a ello necesitaba simplemente un empujón en mis últimas fuentes (que sería incapaz de citar en su totalidad: recuerdos, fragmentos de conversaciones privadas, trozos de mis propias películas con Glenn, etcétera), y convocar a otros participantes, más o menos imaginarios, aunque todos ellos profundamente gouldianos (según la definición que ya he intentado dar de este adjetivo), a los que daría una distribución geográfica que sobrepasaba ampliamente la del mundo anglosajón. Sin duda se reconocerán y querría expresarles mi agradecimiento por haber aceptado prestarme su identidad en el juego de este montaje.

Para terminar, en los anexos he reagrupado tres fragmentos sorprendentes que hablan por sí solos. El tercero, que

he titulado *Con la memoria no se juega*, o *Recuerdos de la Orquesta Sinfónica de Toronto*, merece un comentario. Puesto que lo escribió íntegramente Gould, habría estado destinado a figurar no aquí, sino en otro volumen de escritos de Gould, si en ese momento yo hubiera tenido conocimiento de su existencia. La traducción de esta joya, dada su prodigiosa escritura, me ha valido más noches de insomnio, júbilo o angustia que cualquier otro texto desde el *Stokowski*, publicado en el *Le dernier puritain*. Y también, más que cualquier otro, nos da un atisbo de lo que podría haber sido la producción literaria de ficción de Glenn Gould si la muerte no hubiera interrumpido un proceso ya iniciado. ¿Quién sabe si no se descubrirá algún día, enterrado en el inmenso depósito de los archivos gouldianos, otro tesoro de la misma categoría?

Las modas son efímeras, y se asocian de manera indiferente pero transitoria tanto a los valores falsos como a los verdaderos. Se han apoderado del genio de Gould para celebrarlo igual que para denigrarlo, pero, eso sí, parcelando, negando su especificidad pluridimensional y su unidad última. El mayor peligro para aquel que intenta expresar sus ideas más serias con humor es el de no ser creído. Por haber confundido humor y contrasentido, se ha acusado a Gould de mentiroso, y a sus próximos de haber sido manipulados por propagar la imagen que él deseaba y que no correspondía a su verdadera personalidad. Un escritor célebre ha explotado su nombre en una de sus obras para convertirlo en protagonista de una realidad totalmente distorsionada. Excepto por restituir algunos hechos que, contra toda evidencia, rechazan aquellos que quieren banalizarlo—su indiferencia frente a la opinión de los demás, su vida so-

litaria, su alejamiento del piano—, nada de todo esto podría ser refutado más que con ayuda de otras pruebas de la más acendrada convicción. Veamos algunos signos: cuando Gould abandonó la escena pública, fueron muy pocos los que comprendieron—pese a las evidentes profesiones de fe que se encontrarán en este libro—que se trataba de un acto de renuncia que reposaba en una visión de conjunto de las cosas. Al contrario, más bien se vio en ello un golpe maestro destinado a fijar el soporte publicitario de una hipotética posteridad. ¿Acaso sucedió algo de esto?

Varios meses después de su muerte, algunos periódicos ávidos de sensacionalismo (transferido a la persona de Gould) llegaron incluso a insinuar que estaba muy vivo y que él mismo había organizado su propia muerte ficticia, que se trataba de un fabuloso engaño publicitario nacido de su imaginación, y que se había escondido aún un poco más de los ojos del mundo ocultándose no se sabía dónde. ¿Acaso reapareció?

Mi tarea se acaba tras haberme confirmado lo que había presentido tras escuchar un disco en Moscú: que se me haya autorizado a aportar—siguiendo con la metáfora evangélica—la prueba de mi convicción más ardiente: el que ha visto cosas aporta su testimonio y sabe que su testimonio es cierto.

El 3 de marzo de 1972, fecha en que recibí la primera carta proveniente del planeta Glenn Gould, partía en dirección a Júpiter una pequeña sonda espacial que, hace ahora algunos meses, ha abandonado el sistema solar. La *Pioneer 10* avanza hoy hacia lo desconocido, a cincuenta mil kilómetros por hora aproximadamente, y se dirige hacia la estrella Ross 248 que encontrará aproximadamente dentro de

unos treinta mil años tras haber recorrido muchos miles de millones de kilómetros. A bordo, y girando con ella, se encuentran—como símbolos descifrables de una conciencia terrestre—una plaqueta que dibuja la silueta de un hombre y una mujer, algunas fórmulas matemáticas y la grabación de una fuga de Johann Sebastian Bach interpretada por Glenn Gould. ¿A quién agradeceré este privilegio inmenso de que, en las coordenadas del tiempo y el espacio, esa nave haya pasado un instante por mi trayectoria?

B. M.

4 de octubre de 1983 - 4 de octubre de 2013

REPORTAJE FOTOGRÁFICO DE JOCK CARROLL

«WEEK-END MAGAZINE», VOL. 6, N.º 27 (1956)

EL PIANISTA BORRACHO DEL BAR MALAMUTE

Tras haber asistido a mi último concierto en Winnipeg, una señora escribió a los periódicos para sugerir al Ballet Royal de Winnipeg que, en caso de que repusieran su famoso espectáculo *La ejecución de Dan Mac Grew*, me contrataran en el papel del pianista borracho del bar Malamute.

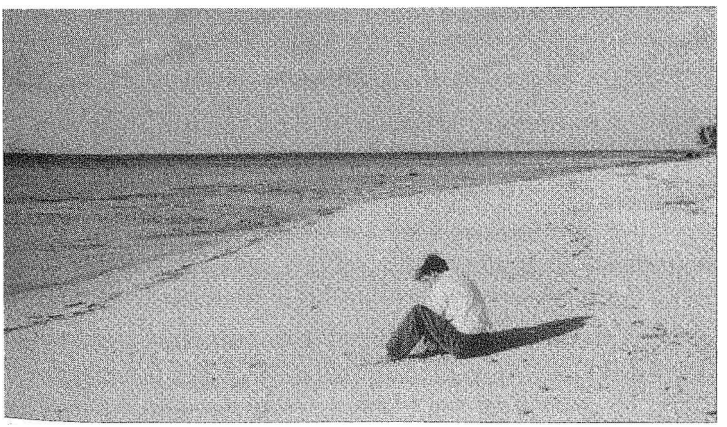
Como mi antiguo profesor del conservatorio de Toronto, Alberto Guerrero, he elaborado una técnica de piano algo particular: mi postura recuerda la de un jorobado. Esta técnica tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Por el lado de las ventajas, permite una gran claridad de articulación, y de ello se deriva una sensación mucho más inmediata y mejor definida del sonido; por el lado de los inconvenientes, hace mucho más difícil obtener un sonido verdaderamente potente, como el de ciertos *fortissimo* de Liszt, por ejemplo.

Espero que lo que se ha llamado mis excentricidades personales no impida apreciar la verdadera naturaleza de mi forma de tocar. Creo que no soy en absoluto un excéntrico. Es cierto que llevo casi siempre uno o dos pares de guantes, que a veces me descalzo para tocar, y que otras veces, durante un concierto, alcanzo tal grado de exaltación que parece que toque el piano con la nariz. Pero no se trata en absoluto de excentricidades personales, sino tan sólo de las consecuencias visibles de una actividad sumamente subjetiva.

Por ejemplo, algunas tardes en las que mi emotividad es particularmente intensa, tengo la sensación de que puedo tocar como un dios y, en efecto, así es. Otras tardes me pregunto sencillamente si puedo llegar hasta el final del concierto. Es muy difícil de explicar… porque al tocar el piano la personalidad está totalmente implicada. No puedo pensar demasiado en ello por miedo a convertirme en el ciempiés al que le preguntaron en qué orden movía sus patas y quedó paralizado por el simple hecho de pensar en ello.

ME GUSTA ESTAR SOLO

Hasta donde recuerdo, siempre he pasado la mayor parte del tiempo en soledad. No es que sea asocial, pero me parece que si un artista quiere utilizar el cerebro para un trabajo creador, la llamada disciplina—que no es más que una manera de excluirse de la sociedad—es algo absolutamente indispensable. Antes de alcanzar los setenta años me gustaría haber realizado cierto número de buenas grabacio-



nes, haber compuesto música de cámara, dos o tres sinfonías y una ópera.

Todo artista creador que quiere producir una obra digna de interés debe resignarse a ser un personaje social relativamente mediocre. Ocurre, por desgracia, que muchas personas toman el deseo de soledad por esnobismo. Creo que he conseguido que nuestros vecinos granjeros de la orilla del lago Simcoe no lo piensen tras haber tocado el arpa con ellos en el orfeón local y haberles hecho algunos arreglos musicales. Hemos grabado algunas de estas sesiones. Hasta mi profesor, que vino a echar un vistazo, estaba sorprendido de verme participar en semejante alboroto.

MUERTE EN LA TARDE

Espero que la foto de este coche fúnebre abandonado no sea profética. En sus últimos años, el compositor Arnold Schönberg estaba convencido de que nuestro destino lo gobiernan los números, y creía seriamente en las predicciones de uno de sus amigos astrólogos. Al llegar a los sesenta y cinco años, le escribió para preguntarle si sería el último año de su existencia, ya que 65 podía dividirse por el número fatal, 13. El astrólogo le respondió: «No, usted no morirá ahora. Pero la próxima vez que un número le sea desfavorable, habrá llegado su hora».

Schönberg supuso que eso sucedería trece años más tarde, cuando tuviera setenta y ocho años. Dos años antes de cumplirlos, cuando tenía setenta y seis, recibió una carta de su amigo que le decía: «Cuidado, Arnold, los años peligrosos no son sólo aquellos en los que su edad puede dividirse por 13, sino también aquellos en los que la suma de las cifras de su edad dé 13». Y ése era precisamente el caso a los

setenta y seis. Al percatarse de ello, Schönberg quedó muy impresionado. Murió ese mismo año, el 13 de julio de 1951.

Yo también creo bastante en la existencia de fenómenos sobrenaturales. A los nueve años tuve un extraño sueño en el que me veía cubierto de manchas rojas. Cuando se lo conté a mi madre al día siguiente, quedó estupefacta, pues había tenido exactamente el mismo sueño esa noche. En ese momento no había ninguna epidemia de rubeola que pudiera permitirnos suponer que el sueño se debía a la influencia de una «simple sugestión». Cuatro años más tarde contraje la rubeola.

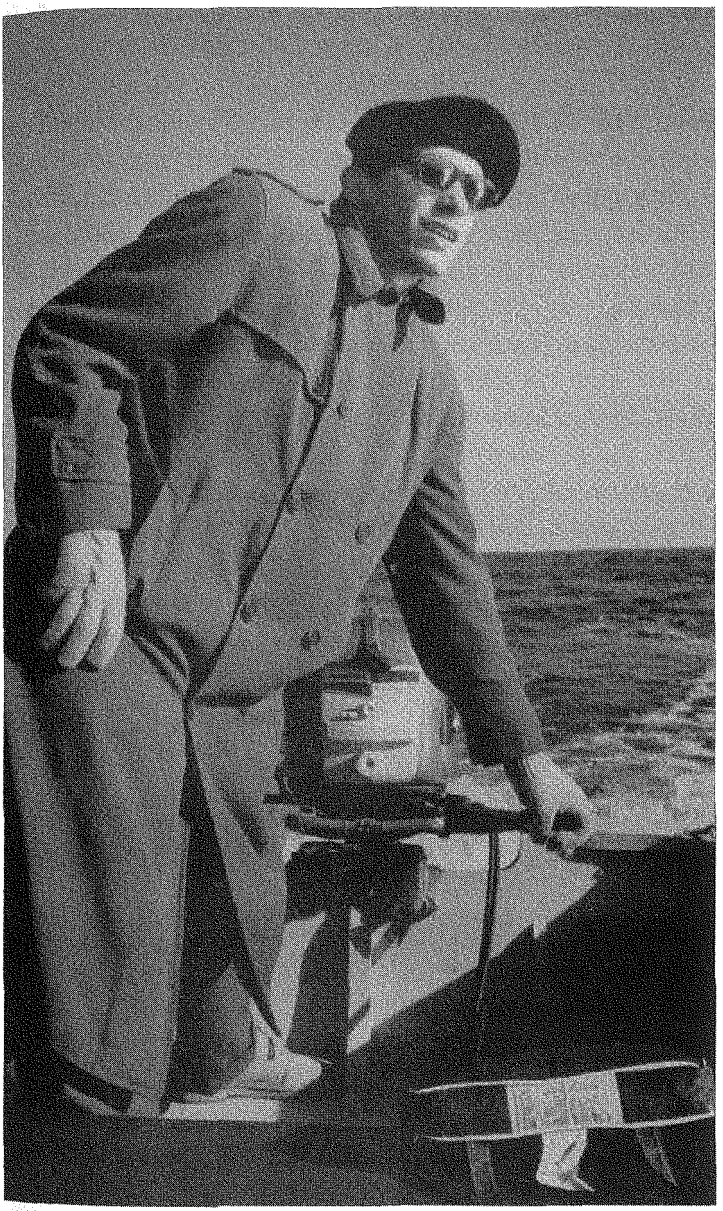
EL AZOTE DEL LAGO SIMCOE

Desde mi más tierna infancia he tenido verdadera pasión por los barcos. Uno de mis primeros sueños era que capitaneaba una flotilla de barcos en el lago Simcoe. A veces me imaginaba que era capitán de un servicio de taxis acuáticos que atendían a las islas, y a veces también que era propietario de una barcaza habitable.

Uno de los recuerdos más penosos que conservo de mi infancia es un día en que debía ir a pescar con la familia de nuestros vecinos. Fui yo el que atrapó el primer pez, y por un momento me sentí muy orgulloso. Pero luego pusieron el pez en una caja donde continuaba agitándose y, mientras se debilitaba, tuve la conciencia súbita de que estaba muriendo. Pedí que tiraran mi pez al agua. Los demás empezaron a burlarse de mí y, cuanto más lo hacían, más gritaba yo. Me he opuesto violentamente a la pesca desde ese día.

Poseo actualmente un barco con motor llamado *Arnold S.*, por el nombre del compositor Arnold Schönberg. No sé si es cierto o no, pero siempre he oído decir que los peces tienen miedo del ruido. Así que cada vez que estoy en el *Arnold S* y advierto la presencia de pescadores, me sitúo lo más cerca posible y describo círculos alrededor de ellos con mi barco haciendo rugir el motor. Esto forma parte de mi campaña contra la pesca. Les dejo a ustedes imaginar las miradas asesinas que me lanzan. Ésta es, sin duda, la razón de que me llamen el azote del lago Simcoe.

Mi actitud es exactamente la misma en lo que concierne a la caza o al hecho de matar a cualquier criatura. Si fuera verdaderamente coherente, sería vegetariano.



«SIR NICKOLSON DE GARELOCHEED»
CON UN COMPAÑERO

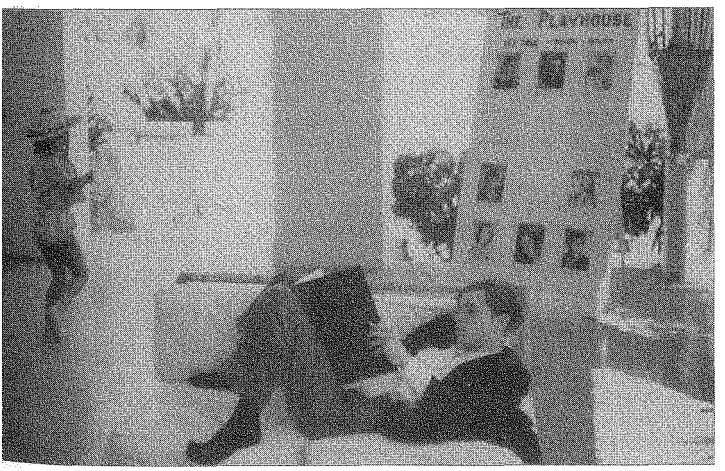
A la edad de catorce años, al ser hijo único, estaba terriblemente mimado. Sin duda eso era en parte necesario, dada la suprema arrogancia que se requiere para ser concertista.

La otra mitad de las cuatro manos estaba interpretada por un perro maravilloso, *sir Nickolson de Garelocheed*, que luego murió y que, al piano, era simplemente un «chucho». Según su nombre, no resulta difícil adivinar que mi familia es de origen básicamente escocés, con un toque inglés por parte de mi padre. Siempre me han encantado los perros y todos los animales. He tenido conejos, tortugas, peces, pájaros, perros y hasta una mofeta no desodorizada. Acabamos de perder a *Simbad*, nuestro último perro, pero sin duda pronto tendremos otro.

Se ha contado toda clase de falsedades respecto a la época en que iba al colegio. Se ha dicho incluso que me había visto obligado a abandonarlo por la forma en que me trataban los compañeros. Es cierto que con frecuencia he faltado al colegio y que mis padres contrataron a profesores particulares para compensarlo. Pero era debido en parte a mi mala salud y, en parte, al hecho de que dedicaba mucho tiempo al piano. Como me negaba a devolver los golpes cuando me pegaban, a los muchachos del vecindario les divertía meterse conmigo. Pero es exagerado decir que esto sucedía habitualmente. A lo sumo, cada dos días.

Cuando ocupaban mi pensamiento fragmentos musicales, tenía una curiosa forma de perder el contacto con el entorno, de abstraerme de una conversación y de lo que pasaba a mi alrededor. ¡Imaginen lo simpático que les resultaba a mis amigos!

Pero, en serio, creo que la concentración extrema es el



aspecto más importante de la personalidad de un músico. Es inútil practicar yoga para lograrla. Una gran capacidad de concentración, el oído absoluto y una excelente memoria musical han sido los tres elementos esenciales sobre los que se ha apoyado mi trabajo. La memoria, porque, sea cual sea la música que toco, no soporto la utilización de partitura. Ni siquiera en música de cámara. Recientemente he tenido que tocar en concierto el *Trío en re menor*, de Mendelssohn. Me ha bastado leerlo para memorizarlo, pues tengo la suerte de poseer un oído absoluto, lo que me permite escuchar cerebralmente las polifonías más complejas y, por tanto, estudiar una partitura, o componer, paseando, incluso en medio de una multitud. En este caso, como tengo la costumbre de utilizar los brazos para dirigir la música que oigo en mi mente, suelo llamar la atención de los que pasan.

TENGO FAMA DE SER UNA «PRIMA DONNA»

Cuando grababa las *Variaciones Goldberg* en Nueva York, empecé a tener fama de ser una *prima donna* porque anulé un par de sesiones de grabación. Sin embargo, no tenía nada de temperamental, sino que tan sólo me negaba a tocar cuando no me sentía perfectamente bien y sabía que no podía dar lo mejor de mí mismo. No me digan, pese a todo, que en esta foto tengo aspecto de *prima donna*. En un viaje reciente a las Bahamas, el único sitio que encontré para estudiar fue un club nocturno desierto. No me molesta. Si el piano tiene una buena mecánica, el sonido ni me importa. Pero para grabar, quiero que sea perfecto. Acabo de gastarme seis mil dólares para que ajusten mi piano, para que ensanchen las teclas negras, para hacer un poco más rugosas

las teclas blancas de modo que pueda acariciarlas mejor y se adecúen a mi tacto, y, en fin, para revisar completamente la mecánica. Incluso he comenzado a llevar conmigo mi piano en algunas giras, aunque no estoy seguro de que pueda hacerlo mucho tiempo.

Mientras estudiaba en el club nocturno de las Bahamas, los músicos de jazz entraban de vez en cuando y escuchaban. Una tarde, cuando acababa de interpretar a Bach a toda velocidad, uno de ellos me dijo: «¡Eh, muchacho, tienes una mano izquierda tan buena como la derecha!». Y le respondí, riendo: «Afortunadamente, soy zurdo».

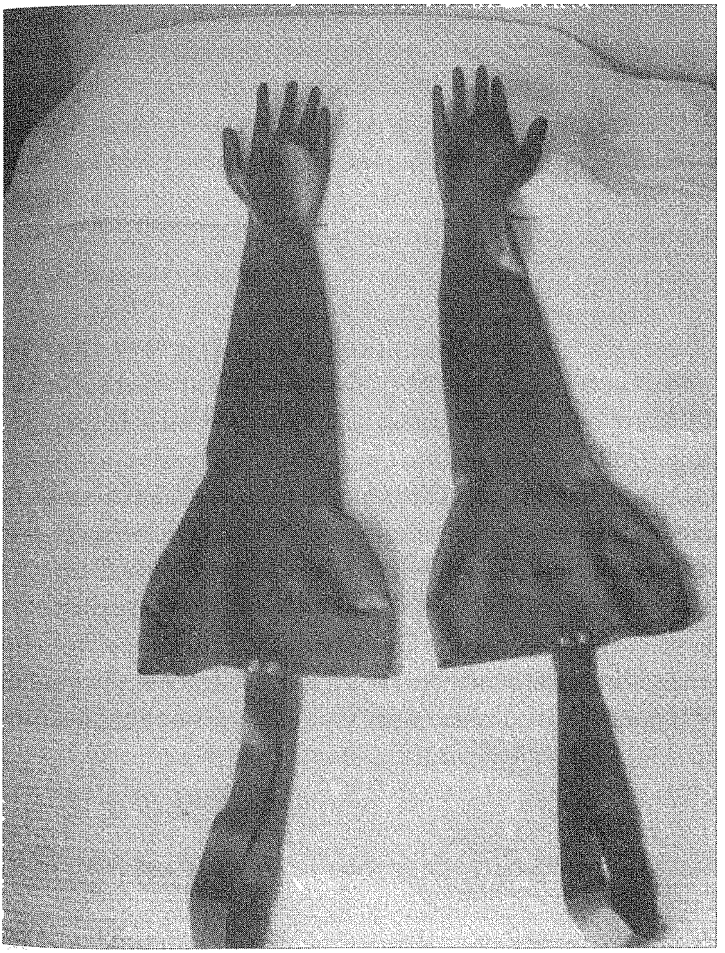
NO TENGO NADA DE EXCÉNTRICO

Algunas personas me consideran excéntrico porque llevo conmigo mi propia silla, porque llevo guantes en verano, porque remojo las manos en agua caliente antes de tocar y porque uso guantes de caucho para nadar.

Veamos lo de la silla, por ejemplo. Se han escrito muchas tonterías sobre esto, como si el hecho de llevarla a todas partes fuera el colmo de la rareza. Alguien ha escrito que para tocar mejor los pasajes con cruce de manos me ayudaba inclinándola, como una especie de torre de Pisa. Eso es ridículo; mi silla no se inclina ni por un lado ni por el otro. Si poseo mi propia silla ajustable es únicamente porque mi estilo de interpretación me obliga a sentarme más bajo que la mayor parte de los pianistas, unos buenos veinte centímetros.

En cuanto al hecho de cuidarme las manos, revela simplemente buen juicio. Llevo guantes la mayor parte del tiempo porque tengo mala circulación. A causa de ello las sumerjo en agua caliente antes de cada concierto. Me gustaría po-

der nadar normalmente, pero mis manos quedarían afectadas durante días, así que llevo unos guantes de caucho que cubren totalmente mis brazos. Me río al escuchar a la gente decir que soy excéntrico. Deberían haberme visto hace apenas seis años, cuando tenía diecisiete. En esa época sí que era un auténtico personaje.



EL HOMBRE QUE PIENSA POR MÍ

Mi agente es Walter Homburger. Tras haberme escuchado tocar en el Festival de Kiwanis en 1947—hace nueve años—preguntó a mis padres si podía representarme. Fueron muy rigurosos, rechazaron que fuera explotado como niño prodigio e insistieron en que no se me presionara antes de estar preparado. Walter asintió; su teoría era que un artista debe aprender todo lo posible durante la adolescencia. Después de ello, el tiempo escasea.

Walter y yo no estamos en desacuerdo en nada, excepto en el dinero, los pianos, los programas, las fechas de los contratos, las relaciones con la prensa y la forma en que me visto.

No deja de repetirme que da la impresión de que toco el piano con la nariz, y que está encantado cuando los periódicos critican mi estilo. Resulta que me gusta la ropa informal y que es muy raro que me ponga chaqué para mis recitales. Es cierto que me quito los zapatos durante los ensayos y que a veces no me doy cuenta de que llevo la camisa por fuera.

Noticias muy exageradas han debido llegar a Nueva York recientemente, ya que el otro día Walter me restregó por la cara un telegrama. Venía de la dirección de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, con la que pronto tocaré bajo la dirección de Leonard Bernstein. Para los conciertos con orquesta, obviamente uso frac; sin embargo, el telegrama, tal y como estaba redactado, parecía expresar cierta ansiedad: «¿Qué traje llevará el señor Gould?».

NO SOPORTO QUE CRITIQUEN MIS ESCRITOS

No me planteo seguir dando conciertos indefinidamente.

Hay personas muy adaptadas a los conciertos, a las que les encanta viajar de un sitio a otro sin parar, conocer caras nuevas y tocar siempre las mismas viejas piezas agotadas. Yo preferiría dedicarme a la composición y más adelante a la dirección de orquesta. Cuando estaba en el colegio me veía más como un hombre que hace de todo en las artes: crítico, ensayista, compositor. Curiosamente, el único ámbito en el que no soporto las críticas es en el de mis escritos. No me afecta nada lo que pueda decirse de mis interpretaciones o mis composiciones, pero me duele la menor crítica a mis escritos. Me encantó que la revista *High Fidelity* me pidiera hacer la crítica para la música de jazz en el Festival de Stratford de este año. Será digno de ver cómo mi pluma envenenada lanza sus flechas a músicos como Dave Brubeck, Cal Jackson y Willy Smith.[1]

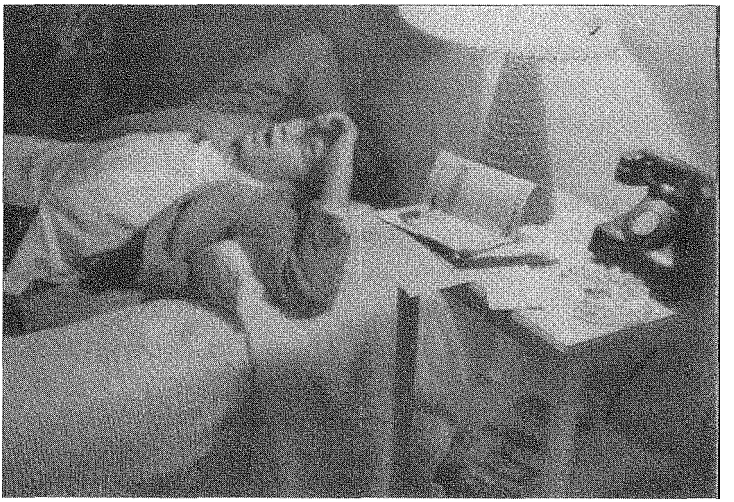
NO ME PASEO CON UNA MALETA LLENA DE COMPRIMIDOS

El insomnio es sólo una de mis muchas neurosis. Leo a menudo hasta las cuatro o las cinco de la madrugada, y no consigo dormirme. Devoro literalmente los libros, todo lo que encuentro de Thomas Mann, de Kafka, de todos los rusos.

He probado muchos somníferos para mi insomnio, pero no siempre funcionan. Viajo también con medicamentos para la circulación sanguínea, píldoras contra el catarro y muchos otros comprimidos. Por ello me toman por un dro-

[1] En el caso de que Glenn Gould hubiera «cubierto» realmente el Festival de Stratford ese año, no hemos podido encontrar ninguna huella en sus «papeles».

gadicto. Pero ese complejo mío de la píldora, que es real, se ha exagerado mucho. Un periodista llegó incluso a escribir que viajaba con una maleta llena de comprimidos. En realidad, apenas llenan un maletín.



PRIMERA PARTE

ENTREVISTAS

GLENN GOULD DÍA A DÍA

Entrevista realizada por Dennis Braithwaite para el diario Star of Toronto, *28 de marzo de 1959.*

DENNIS BRAITHWAITE: ¿Recuerda el momento en que la música comenzó a formar parte de su vida?

GLENN GOULD: No, no recuerdo nada especialmente llamativo. Desde que empecé en el colegio me invadieron sensaciones muy confusas. El colegio mismo fue para mí una experiencia muy desgraciada, ya que siempre me entendí fatal con la mayoría de mis profesores y con todos mis compañeros. Supongo que el hecho de sentarme al piano al salir del colegio en lugar de ir a jugar al jockey como todo el mundo me brindó la sensación de que la música era algo aparte, no necesariamente buena o mala en sí, sino simplemente aparte, y de que representaba un medio de aislarme, lo cual me parecía muy importante en esa época, dado que tenía bastante mal carácter.

D. B.: ¿Cuándo comenzó a recibir clases de piano?

G. G.: Mi madre fue mi primera profesora. Ella tocaba el piano, y me dio lecciones desde los tres o cuatro años hasta los once. En ese momento comencé a acariciar la idea de hacer una carrera musical. Entré en el Conservatorio Real de Toronto y, al mismo tiempo, seguía estudios de órgano y, por supuesto, de composición.

D. B.: Se dice que usted era un genio. ¿Tenía esa sensación y, en ese caso, cuándo se dio cuenta?

G. G.: Ésta es una pregunta odiosa. La palabra *genio* siempre me inspira recelo. Nunca he podido acostumbrarme a emplearla, desde luego con respecto a mí, y muy pocas veces con respecto a cualquier otro. Las pocas veces que la utilizo es para referirme a personas que están muertas y enterradas desde hace siglos, y casi siempre son compositores. No recuerdo haber aplicado nunca la palabra a un pianista; de modo que no creo que merezca ser considerado un genio en ningún caso y, francamente, en realidad ni siquiera sé qué significa. Creo que, en este sentido, más vale atenerse a términos relativos.

D. B.: Cuando debutó en Nueva York en 1955, ¿aún estudiaba mucho con el piano?

G. G.: Evidentemente, aunque dejé de tomar lecciones de piano, en sentido estricto, en 1952. Era joven aún, y si lo hice fue contra la opinión de mis padres, quienes pensaban que era excesivamente presuntuoso que un muchacho de diecinueve años creyera que ya había recibido suficiente formación académica. Pero, pese a todo el respeto que me inspiraban mis profesores, yo creía que había llegado el momento de confiar en mí mismo en lo que concernía a las cuestiones esenciales, y de aprender a volar musicalmente con mis propias alas sin preocuparme de opiniones ajenas.

D. B.: ¿Cree que sus éxitos en Estados Unidos han tenido alguna influencia en la forma en que se le considera en Canadá?

G. G.: Supongo que sí. Más que influir, espero que sobre todo haya sido una confirmación. De hecho, siempre me han tratado muy bien en Canadá; he tenido mucha suerte. La radio

me permitió trabajar mientras era todavía estudiante, grabar con las mejores orquestas dando recitales o bien como solista.

D. B.: Hace usted giras internacionales. ¿Cuáles son sus impresiones de los diversos públicos para los que toca?

G. G.: Conservo recuerdos muy detallados de muchos conciertos, pero el que recuerdo con más detalle es el primer concierto que di en Moscú, que es, además, el primero que di en Europa. No sabía lo que me esperaba; fue como si me encontrara en la cara oculta de la Luna. Mi gira allí fue muy intensa, agotadora pero también muy feliz.

D. B.: Después de la Unión Soviética, ha visitado Berlín. ¿Qué le ha parecido el público?

G. G.: Es un público muy crítico y muy erudito a la vez. Hay muchas personas que acuden al concierto con la partitura, y en la sala se deja alguna iluminación para que la puedan seguir. Es muy desconcertante, pero el público es maravilloso, sobre todo si se interpreta algo de lo que están particularmente orgullosos. Supongo que ir a Rusia a interpretar a Chaikovski, cosa que no me atrevería a hacer, sería parecido. Yo debuté en Berlín con Beethoven, de modo que era un desafío similar hasta cierto punto.

D. B.: Ya que menciona a Chaikovski, usted no parece tener demasiado interés en interpretar a los llamados compositores románticos, sino a Bach, Beethoven o Schönberg...

G. G.: De hecho, soy un romántico empedernido. Existen muchos compositores del siglo XIX a los que interpretaría con sumo placer por poco que hubieran escrito para piano. Creo que Chaikovski era un gran compositor, aunque hoy en día quede bien decir que a uno no le gusta por muchas

razones, como por ejemplo por su sentimentalismo. Creo, sin embargo, que fue realmente uno de los grandes sinfonistas después de Beethoven, y me encanta su música, excepto las composiciones para piano. La mayoría me parecen mal escritas. Dicho esto, hay otra razón por la que me abstengo de tocar cierto tipo de música; y es que, físicamente hablando, adopto una posición muy baja frente al piano, posición que tiene muchas ventajas para la mayor parte de obras, pero impide tocar verdaderamente *fortissimo.* Y es necesario tocar *fortissimo* en el caso de Chaikovski, algo excluido en esta postura.

D. B.: En una ocasión le preguntaron a Sibelius qué melodía elegiría si tuviera que escoger una sola para pasar el resto de su vida en una isla desierta. ¿Cuál sería su respuesta?

G. G.: Hay una, la última ópera de Strauss, *Capriccio*, que en mi opinión es una de las obras más fantásticas que se han escrito nunca. Estoy completamente poseído por esa obra desde que la escuché en Berlín hace unos dos años.

D. B.: La respuesta de Sibelius era el *Largo* de Händel. ¿Qué opina al respecto?

G. G.: Me conmueve mucho.

D. B.: Es imposible no decir algunas palabras sobre sus supuestas excentricidades, por ejemplo, el hecho de que vaya a todas partes con su propia silla, que use guantes, botas de nieve, abrigo en verano… ¿Se trata de simple afectación o hay algo serio detrás de todo esto?

G. G.: En primer lugar, la prensa ha exagerado muchísimo todas estas cosas. Por ejemplo, nunca llevo botas de nieve cuando no nieva. A menudo se hacen comentarios a propósito de mí sobre cosas que no tienen nada que ver con la mú-

sica, sino tan sólo con el hecho de que toco el piano. Pues sí, llevo guantes casi siempre, y a veces incluso dos pares de guantes a la vez, pero me gano la vida gracias a mis manos y me parece natural querer protegerlas. Por otra parte, la silla me resulta indispensable. Hace seis años que la utilizo y está totalmente destartalada, pero no la cambiaría por otra porque nunca he encontrado ninguna con una forma tan perfecta. Tarde o temprano tendré que reemplazarla, pero espero poder retirarme cuando llegue ese momento. Todo esto tiene que ver con mi forma de tocar el piano, y aunque esta forma parezca extraña a algunos, no veo qué podría tener que ver con la extravagancia. No se trata de eso en absoluto, es mucho más importante.

D. B.: ¿Y los pianos? Todo el mundo dice que tiene usted una sonoridad particular, diferente de los demás pianistas.

G. G.: Cuando toco el piano, tengo una imagen mental de la sonoridad que deseo obtener, la cual, como es lógico, varía considerablemente según el repertorio. Pero el tipo de sonoridad que me gusta es un tipo de sonoridad que, según algunas personas, no es demasiado pianística. Recuerdo que desde el principio, desde mis primeros pasos en el piano, detestaba escuchar a intérpretes que utilizaban con frecuencia el pedal. Me parecía horriblemente vulgar. No me lo han dicho nunca, y no recuerdo que me hayan reprochado utilizar mucho el pedal y, a menos que la música lo requiera, prefiero no utilizarlo en absoluto. Mi ideal sonoro para un piano es que suene un poco como si fuera una especie de clavecín emasculado.

D. B.: Ya que hablamos de sonoridad, ¿le interesa la alta fidelidad?

G. G.: Creo que el término se emplea a menudo de modo con-

fuso. Al principio sólo era una etiqueta, después evolucionó hacia otra cosa. En cuanto al estéreo, es muy diferente, porque abre nuevas perspectivas. Poseo desde hace mucho tiempo un buen número de viejas grabaciones de Schnabel y Weingartner. Durante mi adolescencia así sonaba la música grabada, y a nadie se le ocurría pedir más. Incluso hoy, soy capaz de adaptarme inmediatamente a la escucha de estas grabaciones, y no sólo en las regrabaciones en 33 revoluciones, sino incluso en 78 revoluciones, y obtengo el mayor placer sin que tenga la sensación de perder algo. Nunca he sido consciente de la verdadera fidelidad sonora.

D. B.: ¿Cree que hay una pérdida sustancial en la música grabada con respecto al concierto?

G. G.: Para mí, desde luego que no; soy un hombre de disco. Seguramente no debería decirlo, pero no me gusta ir a conciertos (salvo a los míos, claro, a los que asisto religiosamente). Cuando voy a los conciertos de otros siempre estoy tenso. Me horroriza pensar que esos desgraciados deben afrontar la misma responsabilidad que yo cuando toco. En esas condiciones, me siento totalmente incapaz de relajarme y disfrutar del concierto. En cambio, estoy perfectamente relajado cuando escucho las grabaciones de otro, lo que hago con mucho gusto. De hecho, apenas escucho música de otro modo. En mi caso, las grabaciones constituyen la única manera de disfrutar verdaderamente de la música, pero puedo entender que para las personas que no son del oficio y no son conscientes de todas las tensiones y los problemas que implica dar un concierto, los discos posiblemente no reemplazarán nunca al concierto.

D. B.: Al margen de la música clásica, ¿le gusta el jazz? ¿Toca usted a veces boogie-woogie o rock and roll al piano?

G. G.: Lo siento, pero creo que no tengo la capacidad de hacerlo. Me gusta el jazz en pequeñas dosis. Ha sido así desde mi infancia, pero debo insistir en que en pequeñas dosis. No me gusta lo suficiente como para compartir el entusiasmo de muchas personas que aprecian o creen apreciar el jazz de forma relativamente intelectual. Quizá sea pretencioso por mi parte, pero no puedo soportar a esos intelectuales que piensan que escuchar a Charlie Parker es una experiencia tan profunda como escuchar *El arte de la fuga*. Creo que eso es totalmente falso y que más valdría no mezclar demasiado las cosas.

D. B.: ¿Y el futuro? Creo haber oído decir que se plantea los conciertos como un medio de ganar dinero durante un tiempo, pero que tiene otras ambiciones para el futuro.

G. G.: Sí, así es; no quiero decir con ello que mientras dé conciertos no lo haga con la mayor seriedad. Quizá sea prematuro hablar de esto, aunque espero estar en condiciones de retirarme cuando tenga treinta y cinco años. Si no fuera así, estaría muy decepcionado conmigo mismo y no sé qué haría; tal vez podría convertirme en agente de seguros o algo así. Definitivamente preferiría poder abandonar la vida de concertista. Claro que continuaría tocando para mí mismo y realizaría grabaciones, que es, con mucho, mi actividad preferida, ya que son las que me acercan más a la creación. También quiero reservarme tiempo para componer, en todo caso más tiempo del que dispongo en este momento.

D. B.: ¿En qué composiciones trabaja actualmente?

G. G.: Ahora mismo tengo dos proyectos en marcha. Uno es una sonata para clarinete y piano, y el otro un ciclo de *lieder*. Ambas obras probablemente van a sorprender, ya que son archirrománticas y hacen pensar más en Richard Strauss

que en cualquier otro compositor de este siglo. Es un poco contradictorio en el sentido de que los compositores que tienen mayor influencia en mí son los seriales, Schönberg y otros. Pero aun así soy verdaderamente archirromántico. Así que ya veremos lo que sale cuando estas obras estén acabadas.

D. B.: ¿Le gusta tocar en televisión?

G. G.: La verdad es que a veces me pregunto si no tendré cierta tendencia al exhibicionismo, porque me encanta. He realizado bastantes grabaciones para la televisión, y lo único que me molesta un poco es que siempre exige muchos ensayos, no tanto por la música como por las cámaras. En el momento en que por fin hay que grabar, está uno completamente agotado. El ensayo general siempre es mucho mejor que el concierto mismo, no por una tensión suplementaria inherente a la televisión, sino simplemente porque después de tener que tocar el mismo fragmento cuatro o cinco veces seguidas terminas cogiéndole manía.

D. B.: ¿Ha pensado alguna vez en casarse?

G. G.: Sí, lo he pensado. Pero ése es otro de los inconvenientes de este tipo de vida, que es incompatible con el matrimonio; forma parte del carácter desarraigado de la vida itinerante de un concertista.

D. B.: ¿Está prometido o tiene novia?

G. G.: No estoy prometido.

D. B.: ¿Tiene algún pasatiempo? ¿Ve la televisión?

G. G.: No apruebo que la gente vea la televisión, aunque yo lo haga. Mire, la televisión es uno de los mayores sedantes que existen. Después de cada concierto me voy directamente al

hotel y enciendo el televisor, veo lo que sea. Es mejor que tomar un somnífero, y para mí ésa es su mayor virtud.

D. B.: Cuando pasa el verano en su casa junto al lago Simcoe, ¿qué hace? ¿Va de pesca?

G. G.: No, soy totalmente contrario a la pesca. Lo mío es incluso una cruzada, y si por casualidad es usted pescador, voy a intentar convertirle ahora mismo. A los seis años comencé a ser contrario a la pesca. Hasta entonces no había pescado nunca, pero mi padre era un pescador de altos vuelos. Pescaba con caña, y despreciaba cualquier otra forma de pesca. Hacia los seis años, me llevaron a pescar, no con mi padre sino con un vecino que tenía un montón de marmotas con las que jugaba aquel verano de 1939.

Salimos en barco, y fui el primero en pescar un pez. Cuando la pequeña perca salió del agua agitándose en el extremo del sedal, me puse en su situación. Me impresionó tanto que la cogí para echarla al agua. En ese momento—y esto se me ha quedado como una especie de bloqueo contra las personas que intentan ejercer alguna influencia sobre los niños—, el vecino me empujó brutalmente para que volviera a sentarme, seguramente porque hacía bambolearse la embarcación. Luego me quitó el pez, y yo tuve un tremendo ataque de ira y me puse a saltar por todos lados, pataleando y tirándome de los pelos. No me pudieron calmar hasta llegar a la orilla y no quise dirigir la palabra a esos niños durante todo el verano. Inmediatamente me impuse la labor de convencer a mi padre para que abandonara la pesca. Me llevó diez años conseguirlo, pero es sin duda la mayor proeza que he conseguido nunca.

D. B.: Ya que hablamos de pataletas infantiles, ¿diría usted que tuvo una infancia feliz?

G. G.: Sí, creo que sí. No tenía ni hermanos ni hermanas, lo que quiere decir que estaba, sin duda, un poco mimado y, de hecho, no sólo un poco, sino que me ha costado aprender a entenderme con las personas de mi edad. Con toda seguridad, como les sucede a muchos hijos únicos, sólo hacía lo que quería, probablemente incluso demasiado. Me ha llevado bastante tiempo superar ese estadio.

Recuerdo que, de adolescente, tenía un temperamento bastante violento, lo que afortunadamente ya no es el caso. Ahora me enfado muy raras veces, pero me costó corregirme. Creo que es posible atribuir esto, sobre todo, al hecho de que nunca tuve que compartir nada con nadie. Pero, en general, creo poder decir que fui un niño feliz, un hijo de la naturaleza.

EN CASA CON GLENN GOULD

En 1959, Glenn Gould se había convertido en una celebridad nacional en Canadá. Sus inmensos éxitos en Estados Unidos, la Unión Soviética y diversos países de Europa, así como en Israel, lo habían convertido definitivamente en una leyenda, y la radio canadiense encargó a uno de sus productores, Vincent Tovell, realizar un retrato de Glenn Gould que consistía, esencialmente, en una larga entrevista mezclada con extractos del Quinteto *de Bruckner,* la Fantasía *de Oscar Morawetz,* El arte de la fuga *de Bach, el* Cuarteto de cuerda *de Glenn Gould y* la Quinta sinfonía *de Sibelius, todo ello, por supuesto, interpretado al piano por el protagonista del programa. La* CBC *nos ha hecho llegar amablemente el texto radiofónico, en el que hemos introducido algunas adaptaciones indispensables para darle una forma compatible con las necesidades de un texto escrito.*

VINCENT TOVELL: ¿Qué está tocando?
GLENN GOULD: El *Quinteto* de Bruckner.

V. T.: Nunca habría esperado escucharle tocar algo tan romántico.
G. G.: Es la obra más prodigiosa que se haya escrito jamás, la única en la que los momentos de exaltación no son atronadores. ¡Una maravilla!

V. T.: Pero está escrita para instrumentos de cuerda, así que imagino que sólo la toca al piano para su propio placer.

G. G.: Me proporciona más placer tocar a Bruckner al piano que una pieza de cualquier otro de su generación escrita para piano. Me produce gran tristeza que las personas a las que más admiro en el cambio de siglo no hayan escrito nada mínimamente consecuente para piano.

V. T.: Glenn, ¿recuerda el primer concierto al que asistió?

G. G.: Creo recordar que fue un recital de Joseph Hofmann. Yo debía de tener seis años, y fue su última aparición en Toronto. La impresión fue fulgurante, y lo único que recuerdo realmente es que, cuando me llevaron de vuelta a casa en coche, me caía de sueño, estaba en ese estado maravilloso entre el sueño y la vigilia en el que se escuchan toda clase de sonidos increíbles. En concreto, se trataba de sonidos orquestales, pero era yo quien tocaba. Súbitamente me había convertido en Hofmann. Nunca lo olvidaré.

V. T.: ¿Sabía usted en ese momento que se convertiría en pianista profesional?

G. G.: No tenía la menor idea. Yo tocaba ya el piano y me encantaba, pero era sólo una afición.

V. T.: ¿Había músicos en su familia?

G. G.: Profesionalmente no, desde al menos tres generaciones atrás. Musicalmente, nuestro único título de gloria era Edvard Grieg, que era primo hermano del abuelo de mi madre.

V. T.: Es un buen linaje.

G. G.: ¿Le parece? En realidad, desgraciadamente no me gusta su *Concierto para piano*. ¡Digo desgraciadamente porque si no habría sido el reclamo publicitario del siglo!

V. T.: ¿Cuándo se puso a estudiar seriamente?

G. G.: Comencé a toquetear el piano hacia los tres o cuatro años. Pero hasta los diez u once años no me puse a estudiar seriamente con la idea, aunque vaga, de hacer carrera.

V. T.: ¿Qué quiere decir?

G. G.: En esa época no tenía una idea muy clara de lo que significaba hacer carrera musical. Por otra parte, es el mismo caso de la mayor parte de los estudiantes que, por desgracia, cuando salen del conservatorio tampoco lo saben muy bien. Además, cuando iba al colegio, la música tenía un aura extraordinaria para mí, ya que era algo en lo que podía pensar cuando me aburría en clase, lo cual sucedía siempre.

V. T.: ¿Le gusta estudiar al piano?

G. G.: Sí, y probablemente por las mismas razones: no creo que el lado físico del estudio me haya gustado más que a otros intérpretes. Mi vocación debía de tener raíces más sospechosas.

V. T.: ¿Ha sabido leer música siempre?

G. G.: Aprendí muy pronto, a los tres o cuatro años. Así que supe leer música antes que leer palabras.

V. T.: ¿Cuáles eran sus ídolos?

G. G.: A lo largo de mi adolescencia, quizá la única época en que he tenido ídolos, sólo tenía uno entre los intérpretes: Schnabel. He crecido con su Beethoven y, en menor medida, con su Schubert y su Brahms.

V. T.: ¿Se refiere a sus discos?

G. G.: Por supuesto, no le escuché nunca en directo.

V. T.: ¿Qué es lo que le atrae especialmente de Schnabel?

G. G.: En parte, creo, era la idea de que Schnabel apenas se

preocupaba por el piano en tanto que instrumento. Para él era un medio. Pero, en suma, era el acercamiento a Beethoven. Hacia los doce o trece años me aprendí el *Concierto en sol mayor*, de Beethoven, fue el primer concierto que aprendí—no, perdón, ya había estudiado el *Concierto de la Coronación*, de Mozart—; en todo caso, fue el primer concierto que interpreté en público. Y empecé a imitar la grabación de Schnabel hasta tal punto que mi profesor terminó por quitármela para que pudiera pensar un poco en los fallos que cometía. Estiraba el tiempo por todas partes y me dejaba llevar por los *rubato* más increíbles; en realidad, casi duplicaba el tiempo del propio Schnabel.

V. T.: ¿Recuerda lo que tocó en su primer concierto?

G. G.: Déjeme pensar... En mi primer concierto completo —ya había participado en bastantes recitales en compañía de otros estudiantes, en el conservatorio—, debía de tener catorce años, y creo recordar que toqué una serie de fugas de Bach, algo de Haydn, Beethoven y también Chopin, Mendelssohn y Liszt...

V. T.: ¿... que desde entonces no ha vuelto a tocar nunca en público?

G. G.: No.

V. T.: ¿Tenía usted miedo escénico?

G. G.: No tanto como hoy, ni de lejos.

V. T.: ¡No me diga...!

G. G.: ¡Sí! Porque de joven todo era un juego. El público estaba constituido en gran parte por colegas que ya me habían escuchado tocar las mismas obras y, como lo había logrado antes, no había ninguna razón para que no lo hiciera una

vez más. No, a esa edad se es felizmente inconsciente de la responsabilidad que se tiene cuando se da un concierto. Ya me gustaría que fuera lo mismo actualmente. Lo consigo, pero a fuerza de sedantes.

V. T.: ¿Le gusta hacer giras?

G. G.: No. No exagero si digo que lo odio, y sobre todo, después de pasar algunas semanas en mi casa junto al lago, la idea de volver a salir de gira me devuelve a lo que sentía de niño el lunes por la mañana, cuando había que ir al colegio. Dicho esto, una vez que empieza la gira y estoy metido en ella, la tensión de los viajes, los hoteles y los conciertos ya no se siente demasiado.

V. T.: ¿Realiza visitas a los lugares por los que pasa?

G. G.: Soy un turista pésimo. Tengo tendencia a comportarme como un caballo con anteojeras cuando me encuentro en lugares que se supone debo admirar por sus paisajes. He llegado a pasar una semana entera en las montañas Rocosas de Colorado donde debía dar un concierto y, pese a la fantástica belleza que me rodeaba, no vi nada; simplemente me quedé en el hotel estudiando las partituras. Después me siento un poco avergonzado, porque en medio de paisajes prodigiosos, debería poder olvidar la fidelidad a la música.

V. T.: ¿Y en Rusia? ¿Le dejaron quedarse leyendo partituras?

G. G.: No, no, intentaron que saliera de mi cascarón. Y de hecho he visto bastantes cosas, pero ni de lejos tantas como habría deseado.

V. T.: ¿Tocó en Moscú?

G. G.: Y en Leningrado.

V. T.: ¿Se encontró con músicos, intérpretes y compositores?

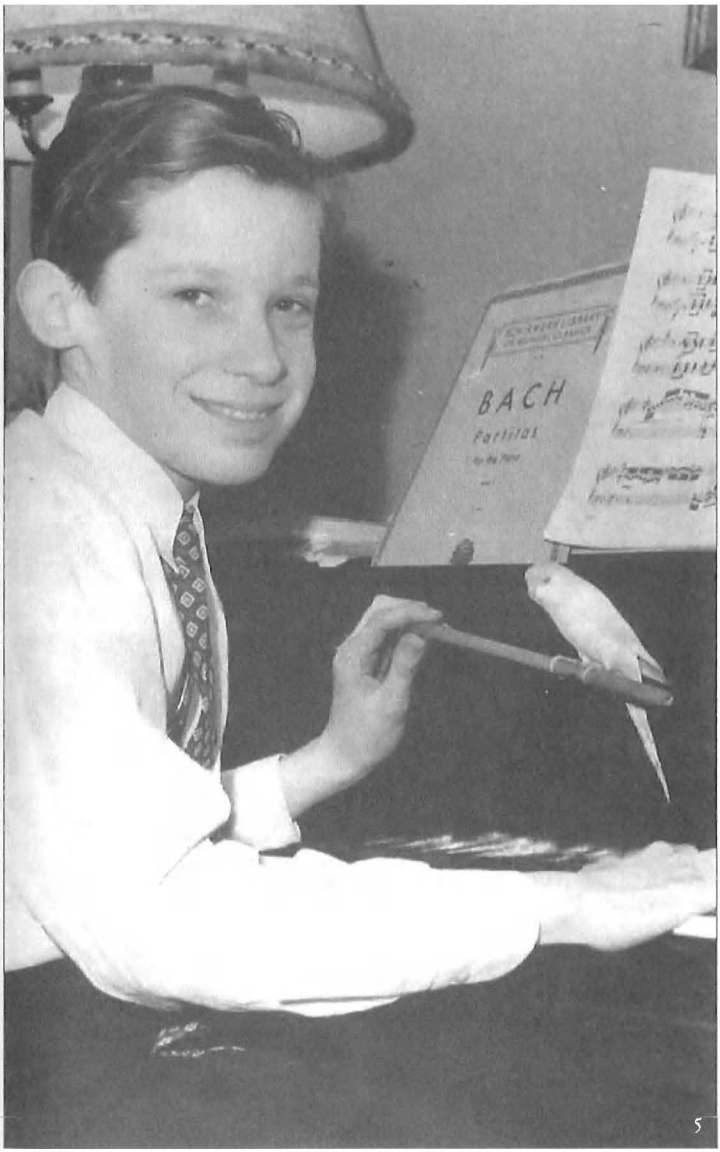
G. G.: Sí, con bastantes. Algunos estaban allí en misión diplomática. Pero conocí también a muchos compositores de los que nunca había oído hablar, y de los que, creo, nadie ha oído hablar aquí. Me pareció que tenían tanto oficio como los intérpretes de los que se oye hablar constantemente.

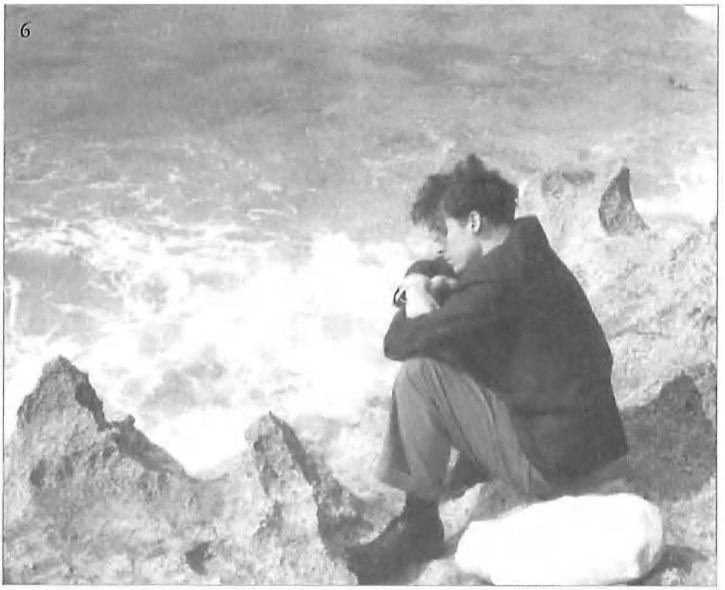
V. T.: ¿Están en contacto con la escuela serial o influenciados por ella?

G. G.: Ni por asomo, aunque se escuchan curiosas historias de encuentros crepusculares de jóvenes compositores que tocan esta música para sí mismos. Pero vaya usted a saber si eso es cierto o falso. Circulan rumores sobre compositores que, al no estar subvencionados, trabajan como basureros para subsistir, lo que les permite seguir escribiendo música serial. Además, he dado una conferencia en Moscú, sin estar del todo invitado, y la he repetido después en Leningrado. El tema era muy vago: «La música en Occidente». En realidad, hablaba casi exclusivamente de la Escuela de Viena. Esto suscitó una gran controversia. Dos o tres viejos profesores manifestaron su desaprobación abandonando el lugar con el pretexto de que mi intervención, evidentemente, no estaba anunciada. Tuve que hablar a través de intérpretes que parecían terriblemente incómodos. Sea como fuere, resultó una experiencia muy interesante, y tenía mucha curiosidad por ver lo que iba a pasar. Tras la conferencia, en el curso de la cual había dado bastantes ejemplos de obras diversas, un buen número de jóvenes compositores vinieron a decirme que habían sentido mucha curiosidad al escuchar aquella música; al parecer, algunas partituras de Schönberg e incluso de Webern están disponibles en sus bibliotecas, pero a título de curiosidad, igual que en la An-

2

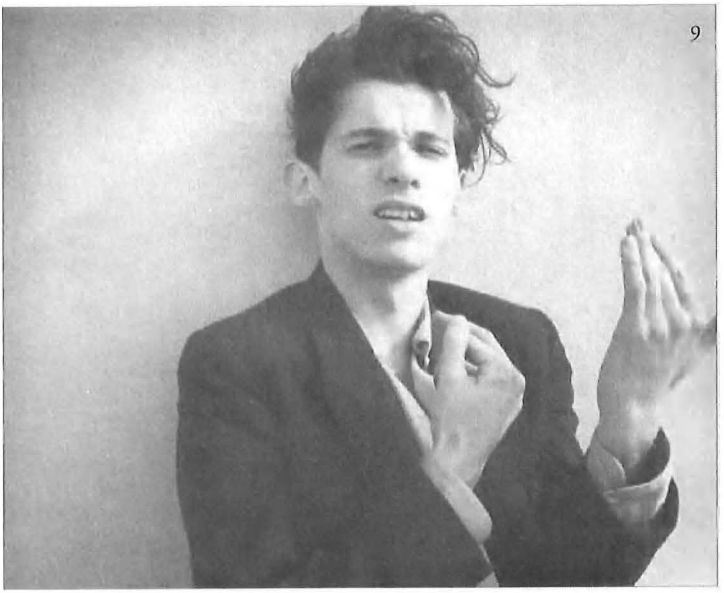
He preferido siempre la compañía de los animales.


BACH


6

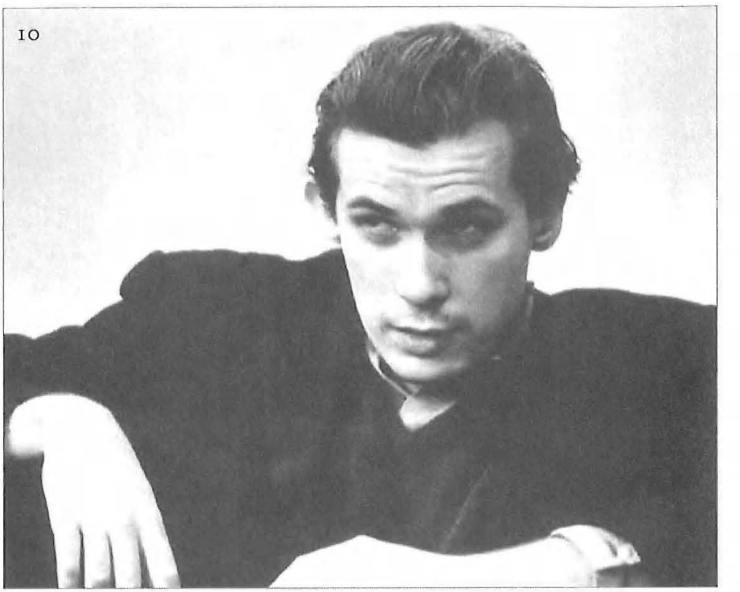
7

8

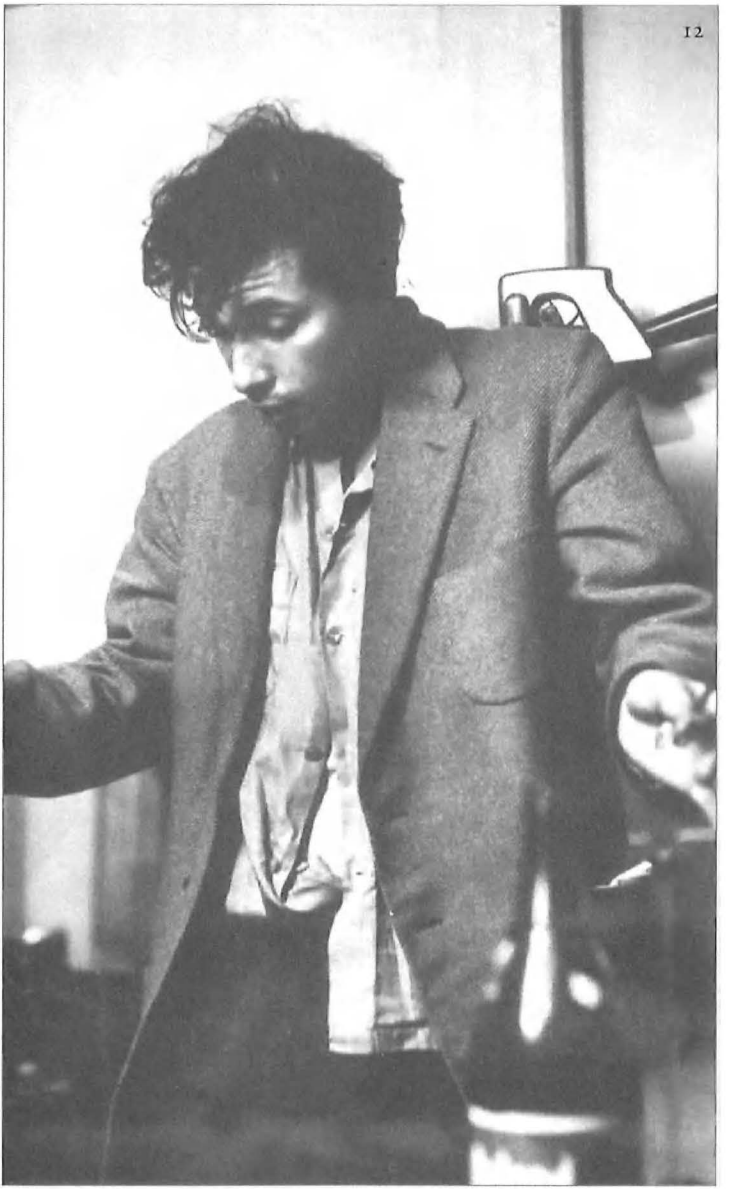


9

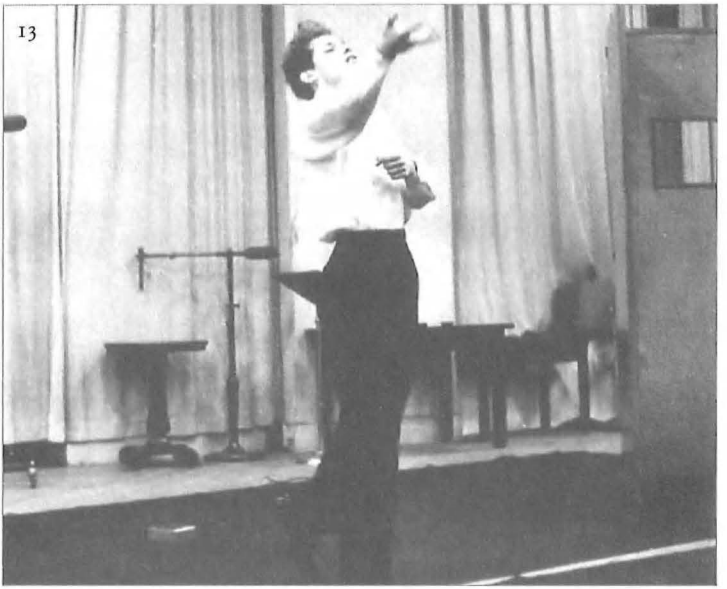
10



11

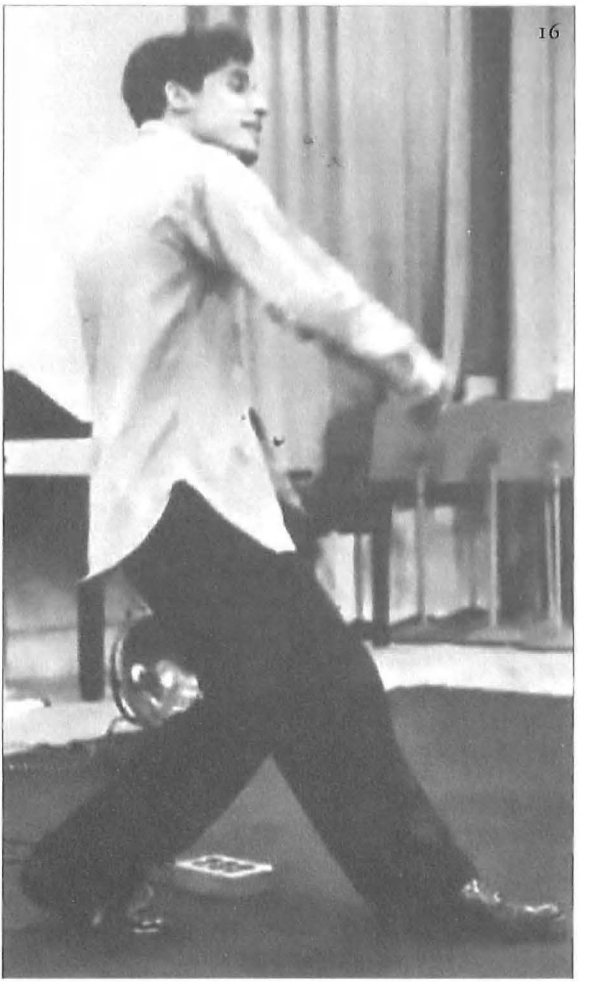


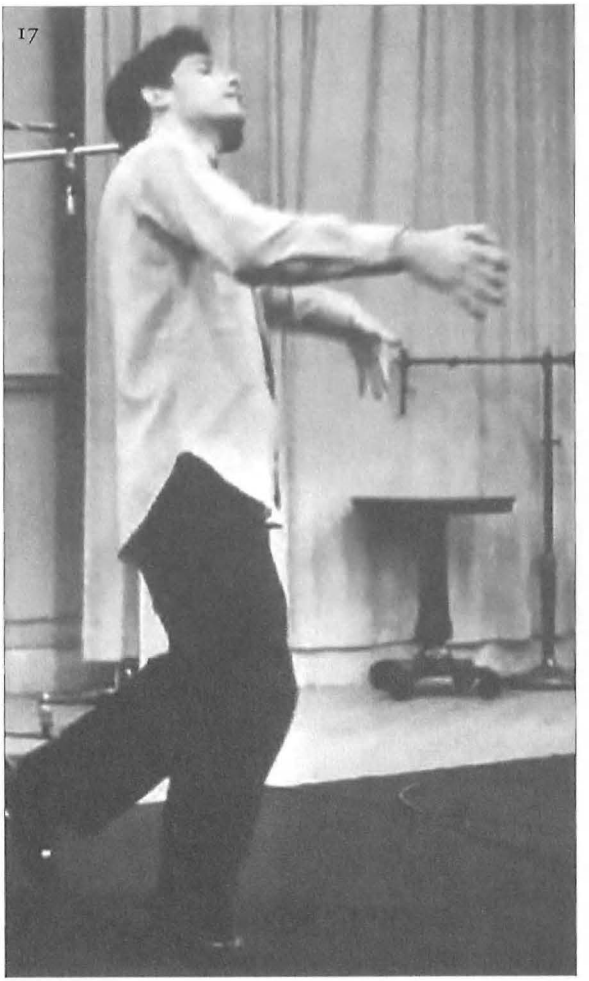
Sobre el efecto del agua mineral, enero de 1958.


13

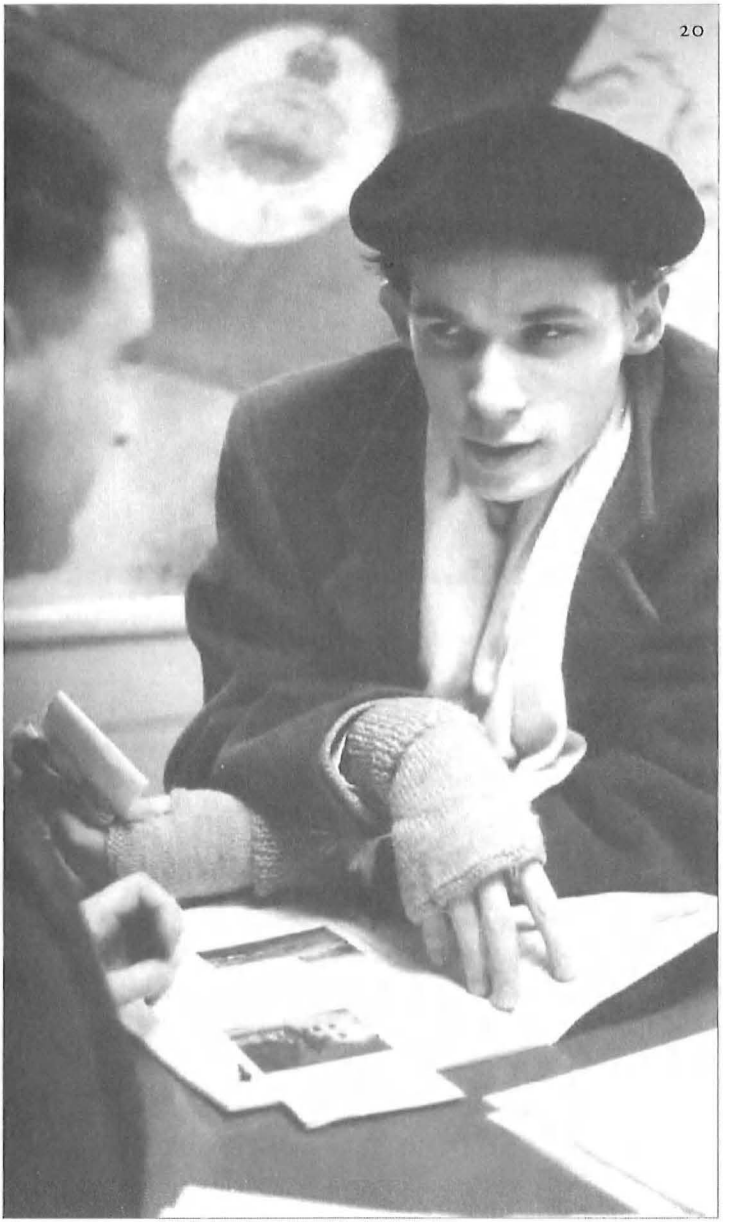
14

15




17

CRI



21

22

23

24

25

tártida deben existir estudios de planificación social destinados a ser consultados por los funcionarios del Kremlin. La Escuela de Viena es una rareza allí, y la gente con la que hablaba nunca había escuchado aquella música. Me hubiera gustado quedarme más tiempo para tener la posibilidad de discutir con ellos individualmente. No para hacer propaganda, sino para conocer sus reacciones.

V. T.: ¿Qué tocó en Moscú?

G. G.: Con la excepción de las obras que toqué en mis conferencias, fui terriblemente conservador, aunque no me lo habían pedido. Toqué mucho Bach, aunque sin duda incluí bastantes piezas que no escuchan frecuentemente al piano, como las *Variaciones Goldberg*, *El arte de la fuga*, *Partitas*, todas las *Invenciones a tres voces*, y también mucho Beethoven que, por supuesto, allí conocen muy bien, y algo de Brahms. ¿Qué más? Ah, sí, música contemporánea.

V. T.: ¿Qué clase de música contemporánea?

G. G.: En los recitales oficiales, música contemporánea muy conservadora, Alban Berg, Hindemith, etcétera.

V. T.: ¿Los rusos están acostumbrados a escuchar a Bach en concierto?

G. G.: Totalmente, aunque su manera de abordar a Bach nos devuelve cuarenta años atrás. Pero esto tiene una explicación, ya que hace apenas una generación que Bach ha dejado de considerarse una pieza de museo para convertirse en nuestro pan de cada día. No creo, por otra parte, que ellos la vean como música de museo. De hecho, tienen incluso una prodigiosa devoción por Bach; pero tocando conciertos de Bach con la Orquesta Filarmónica de Leningrado, me he dado cuenta de que tenían miedo. Es una músi-

ca que se venera pero, como está en un pedestal, no saben cómo abordar.

V. T.: Es usted el primer artista canadiense que ha ido a Rusia después de la guerra.
G. G.: Parece que sí.

V. T.: ¿Le gustaría volver?
G. G.: Desde luego. El problema es que si vuelvo sería para un período mucho más largo. En todo caso, es lo que decidimos con ellos. Ahora bien, no será fácil encontrar el tiempo necesario, y además está la obligación de asistir a una tremenda cantidad de recepciones, con canapés y vodka a raudales, a las que mi constitución rechaza prestarse. Pero seguro que volveré pronto.

V. T.: ¿Le ha parecido que el modo en que en la Unión Soviética forman a los músicos, y en particular a los pianistas, es muy diferente del nuestro?
G. G.: Por lo que he podido ver, las cosas están infinitamente más reglamentadas. Me ha parecido entender que cada músico está obligado a dedicar un cierto número de semanas o de meses a la enseñanza cada año. Eso forma parte de su deber ante el Estado. En función de su notoriedad, por supuesto, pueden salir relativamente bien librados.

V. T.: ¿Le parece que esto es una buena idea?
G. G.: Creo que cualquier cosa que sea impuesta no es demasiado buena. Aclarado esto, en cierto sentido es algo claramente fructífero para los estudiantes de música del país. Queda por saber si es una buena idea para los individuos a los que afecta…, no lo tengo claro. En mi caso, no me gustaría que me obligaran a hacerlo.

V. T.: Todo el mundo dice que el público ruso, cuando venera a alguien, manifiesta su entusiasmo con extraordinario fervor. ¿Es cierto?

G. G.: Sí, totalmente. No sé si es una buena señal. Ciertamente, demuestra gran entusiasmo, pero no es forzosamente una señal de erudición. Enseguida te acostumbras, en el sentido de que participas de la fiesta general y es difícil resistirse a ello. Pero en cuanto vuelves a pensarlo te preguntas qué puede significar en realidad el entusiasmo, porque es habitual, y sin duda no revela que uno es el fenómeno más extraordinario que hayan escuchado. Significa simplemente que les has gustado mucho y que te lo agradecen.

V. T.: ¿Tenía usted un intérprete?

G. G.: Sí, una intérprete maravillosa, encantadora y adorable. En mi opinión, su función consistía no sólo en traducir sino también en dar explicaciones sobre todo lo que hubiera podido suscitar en mí alguna duda. De esta forma, he oído toda una serie de ideas típicas y asimiladas de lo que se le ha inculcado a esta joven generación. Un día, en Leningrado, mientras paseábamos por los jardines de verano que habían formado parte del palacio de Catalina II a orillas del Neva, encontramos a cada paso las estatuas de grandes escritores del siglo XIX. En un momento dado, pasamos delante de un busto que debía de corresponder a Turguéniev y le pregunté a mi intérprete qué pensaba del escritor. Me respondió de inmediato, muy seriamente: «Aquí consideramos que posee el estilo lírico más bello del siglo XIX». La respuesta estaba excelentemente ensayada, pero diez minutos más tarde pasamos delante de Dostoievski, quien, a nuestros ojos al menos, es un escritor infinitamente más notable, y le planteé la misma pregunta. Le respuesta llegó como un resorte: «Es evidentemente un gran hombre, pero, por desgra-

cia, era un pesimista». Lo más inquietante de todo era que las respuestas parecían tan inculcadas que tenía la impresión de que bastaba con echar una moneda por la ranura para obtener la respuesta. Estoy convencido de que habría obtenido una respuesta idéntica en el noventa y ocho por ciento de los casos.

V. T.: En Rusia, como en todas partes, su estilo de interpretar a Bach ha sido particularmente celebrado. ¿Le ha influido el órgano?

G. G.: Sí, el órgano ha tenido una gran influencia en mí, y no sólo en mis gustos, sino también en los componentes físicos que forman parte de mi manera de tocar el piano. El hecho de practicar el órgano me fue extremadamente valioso, y creo que podría ser provechoso para muchos intérpretes. Comencé a tocar el órgano a los nueve o diez años, básicamente Bach y Händel, y fue el órgano el que alumbró en mí la llama del contrapunto. Todo lo que tuve que hacer fue transferirlo al piano.

V. T.: ¿Entonces el piano vino más tarde?

G. G.: No, tocaba a la vez el órgano y el piano. Pero después tuve que intentar combinarlos con los estudios escolares, y como tenía que decidirme por uno de los dos, dejé el órgano. Sin embargo, los aspectos físicos de tocar el órgano habían dejado en mí una huella indeleble. Había aprendido que, tocando a Bach, la única manera de dar forma a una frase, a un pasaje o a un tema (en oposición a lo que se hace con Chopin) no consistía en introducir toda clase de *crescendos* y *diminuendos*, sino en dar una respiración rítmica a la frase. En otras palabras, son los extremos de los dedos los que actúan para producir algo que se parezca a los sonidos maravillosamente sibilantes y sugerentes de los antiguos órganos.

Sin hablar siquiera de la utilización del pedal: la mayor parte de los intérpretes de Bach al piano sobrecargan su música con ligados y exageran la frase dinámica, creyendo que así se obtiene un efecto expresivo. He intentado eliminar estos efectos, y mi práctica del órgano tiene mucho que ver en ello.

V. T.: La crítica menciona a menudo la originalidad de sus interpretaciones. Se ha dicho también que no interpreta solamente la música, sino que la disfruta como si la hubiera escrito usted mismo. ¿Está de acuerdo?

G. G.: Las opiniones de la crítica pueden ser interesantes, pero también están plagadas de absurdos. Dicho esto, su función es útil, aunque sin duda menos para nosotros que para el público de los conciertos.

V. T.: ¿Y el público, cambia mucho de un país a otro?

G. G.: Nunca he observado grandes diferencias, pero, en general, el público no significa gran cosa para mí. Apenas soy capaz de hacer comparaciones, ya que me parece que la única razón que tiene el público es escuchar, no está ahí para reaccionar ni para aplaudir. Espero poder poner en práctica a los sesenta años una aspiración que tengo desde los dieciséis, y que consiste en organizar mi propia serie de conciertos en mi propia sala: el público tendrá prohibida cualquier reacción; nada de aplausos ni aclamaciones ni silbidos, nada. Me parece, de hecho, que los aplausos, o cualquier otra manifestación del tipo que sea, son una costumbre viciada, porque pueden confundir a muchos intérpretes fácilmente impresionables por su propio éxito; y también pueden desanimar a individuos más inseguros. Creo realmente que habría que poder prescindir de este tipo de cosas.

V. T.: ¿Quiere decir que el público afecta a un intérprete incitándole a tener en cuenta la puesta en escena?

G. G.: Sin duda. Estos últimos años, por razones prácticas, me he esforzado por convencerme de que el público no existía, de que tocaba en realidad para mí mismo, y de que toda la puesta en escena del concierto con saludos y aplausos era una formalidad por la que había que pasar pero a la que no convenía prestar ninguna atención. Estoy convencido de que eso es posible. De hecho, la sensación que ahora tengo frente al público es de sana indiferencia; ni antagonismo ni desdén. Para mí, el público está constituido por personas a las que se ha invitado a asistir a algo que de todas maneras tendrá lugar para mí mismo. Es mi único recurso para sentirme cómodo y, en realidad, en contacto íntimo con el público, ya que entonces lo considero compuesto por individuos y no presto atención a las reacciones colectivas. Es exactamente como si tocara para un grupo de amigos, que por desgracia hubiera acabado siendo muy numeroso.

V. T.: ¿Cuándo se le ocurrió que le gustaría ser compositor?

G. G.: Siempre lo supe. Los cajones de mi casa están llenos de viejas obras maestras, de una extensión de una página pero que yo preveía que tuvieran sesenta y cuatro, y que abandonaba súbitamente cuando descubría que la técnica utilizada no era satisfactoria y decidía pasar a la obra siguiente.

V. T.: ¿Son obras para orquesta o para piano?

G. G.: Como muchas obras de Bach, no suelen estar escritas para nada en particular.

V. T.: Sin embargo, ha escrito un cuarteto de cuerda que ha sido interpretado…

G. G.: Sí.

V. T.: ¿Ha escrito algo más?

G. G.: Muchas cosas de las que ya no quiero hablar porque hacia los diecinueve años pasé por un período dodecafónico, y las obras que compuse recurriendo a esa técnica—no es la técnica lo que me molesta, sino las obras mismas—no me convencen. Ahora están en naftalina. Lo que he compuesto estos últimos años es deudor del lenguaje del Romanticismo tardío, lo que me sorprende bastante incluso a mí, y mis influencias son compositores como Bruckner y, sobre todo, Richard Strauss, mi gran dios del siglo XX.

V. T.: ¿Está escribiendo para piano, piezas vocales...?

G. G.: En este momento, sí, escribo una pieza vocal. Con el teclado tengo un problema, ya que me cuesta evitar que suene como un sexteto de cuerda. Cada vez que escribo para el teclado, mis viejos hábitos de organista me incitan a pensar en términos de bajo, de pedalero, produciéndome la ilusión de que es posible escribir intervalos muy amplios que son, en realidad, impracticables para la mano. Así que nunca he conseguido escribir correctamente para piano. Además, creo que no tengo dotes particulares para la instrumentación en general. Como le he dicho antes, siempre he tenido tendencia a escribir para una partitura abierta, indefinida, y a no tomar en consideración si mis ideas se adaptarían finalmente a uno u otro instrumento. He compuesto alguna vez cadencias para el *Concierto en do mayor*, de Beethoven; y son endiabladamente difíciles de resolver.

V. T.: ¿Las ha utilizado cuando toca ese concierto?

G. G.: Sí, e incluso las he grabado. He esperado mucho tiempo a que alguien las tocara algún día. Pero de momento no ha ocurrido, y sigo esperando.

V. T.: Tengo la impresión, por lo que dice, de que lo que le interesa sobre todo es la arquitectura.

G. G.: Exactamente. Me ha interesado mucho más que la adaptabilidad de ciertos sonidos a un instrumento dado o a su eficacia.

V. T.: ¿Cuál es el origen de sus ideas musicales? ¿Las descubre al piano?

G. G.: ¡No, en absoluto! El piano es un instrumento de desconcierto; los dedos dan ideas horrorosas, y la mayor parte del tiempo ilógicas, que no se basan en la realidad pura y dura de la música. Son ideas flojas y fáciles.

V. T.: ¿Tiene la intención de tocar menos y componer más?

G. G.: ¡Sí, desde luego!

V. T.: Debe de ser difícil encontrar el tiempo y la energía...

G. G.: No es tan difícil, y por eso resulta frustrante. ¿Cuántas horas tristes y miserables se pasan en habitaciones de hotel sin hacer nada? Esas horas podrían ocuparse en escribir. Al no componer al piano, no tengo ninguna razón para no hacerlo, ninguna excusa. Pero, de una forma u otra, cuando estoy de gira me las apaño para persuadirme—lo cual es muy hipócrita—de que tengo otras responsabilidades que consisten en dar un concierto y de que, si dispongo de tiempo, debo ocuparlo en examinar las partituras que debo tocar antes que consagrarme a las que desearía escribir. Pero, aunque intento convencerme a mí mismo cada vez, no me lo creo ni un instante.

V. T.: Se dice que Richard Strauss se obligaba a componer cierto número de horas diarias, ocurriera lo que ocurriera y en cualquier circunstancia. ¿Le parece verosímil?

G. G.: Desde luego, eso es lo que hizo. Y lo mismo ocurría con Chaikovski.

V. T.: Pero la música no es mecánica. ¿No debe haber un elemento de lo que llamamos inspiración?

G. G.: Por supuesto, pero Strauss nunca dijo que había que utilizar todo lo que se compusiera entre el desayuno y el almuerzo. Dijo solamente que se obligaba a componer. Puede que la idea de componer sea una disciplina por sí misma. La utilización de los resultados es otro asunto.

V. T.: Volviendo a su *Cuarteto de cuerda.* ¿Dónde se ha interpretado?

G. G.: En el Festival de Stratford, donde se estrenó, y luego en Montreal. También se ha grabado.

V. T.: ¿Sería posible tocarlo al piano?

G. G.: Necesitaría un violonchelista de guardia para hacer el bajo en varios momentos, ya que es casi imposible con diez dedos. Contiene numerosas secciones, pero en realidad es un vasto movimiento de sonata dividido en tres partes principales: exposición, desarrollo-recapitulación y coda, que, por sí sola, alcanza trescientos compases. En total, dura alrededor de treinta y cinco minutos. He consagrado tres años de mi vida a esta obra y estoy muy orgulloso, pero no está completamente lograda. Para empezar, en su momento ignoraba muchas cosas que hubiera debido conocer sobre lo que se puede hacer o no con instrumentos de cuerda. También en esto pensaba en términos de instrumentación neutra. Pero, mirándolo bien, estoy encantado con el resultado, ya que tenía en mente una idea fundamental que se ha hecho realidad. Consistía en construir una obra en la que una pequeña célula temática de cuatro notas reinase sobre

el desarrollo de todos los temas y motivos importantes. De hecho, las secciones completas de la obra sólo están basadas en este motivo, iluminado de todas las formas concebibles, invertido, retrogradado hacia arriba y hacia abajo, etcétera. En cierto sentido, es la herencia de los compositores seriales que tanto he estudiado y admirado. Pero, al mismo tiempo, he intentado, por así decirlo, volcar esta idea en el molde de una textura armónica que habría podido utilizar cualquier compositor de alrededor de 1890. Creo que esto ha chocado a bastante gente que esperaba algo muy diferente de mí.

V. T.: Al hablar de este *Cuarteto de cuerda* ha mencionado usted a Bruckner y a Strauss. Es interesante observar que, en lo esencial, la música que le gusta tocar se basa en la tradición germánica, desde Bach hasta los compositores seriales, Schönberg y Berg. Los músicos franceses y rusos raramente figuran en sus programas. Chopin, nunca. ¿El repertorio español, italiano o francés no le parece suficientemente interesante?

G. G.: Francamente, no. Hay compositores a los que admiro de vez en cuando, y obra por obra. Me encanta Bizet, por ejemplo; es un compositor maravilloso.

V. T.: ¿No le apetece tocar a Chopin?

G. G.: No, no consigo acostumbrarme. Lo tocaría en un momento de relajación, una o dos veces al año quizá, y sólo para mí. Pero no me convence, no me encanta. Cuando lo escucho magníficamente tocado por la persona idónea, su música llega a convencerme aunque sólo sea brevemente. Me parece que Chopin…—esto que voy a decir parece una idiotez y ante todo no quisiera parecer condescendiente, pero, en fin—, creo que Chopin estaba prodigiosamente dotado, y sin embargo no me parece que sea un gran composi-

tor. Falla casi siempre cuando ataca las grandes formas que implican una verdadera organización. Como miniaturista es magnífico; para crear una atmósfera no tiene igual; su manera de comprender el piano seguramente no tiene precedentes, y quizá nadie lo ha comprendido tan bien como él desde entonces. Pese a todo, me incomoda. Además, todos los compositores que interpreto se caracterizan por ir más allá del instrumento y resulta que algunos de ellos escriben realmente bien para piano. Me parece que, cuando se llega a tenerlo en la sangre, Bach suena magníficamente bien al piano; sin embargo, nadie considera que escribiera bien para piano. En muchos sentidos, tampoco Beethoven y Schönberg escribían bien para piano, pero no tiene ninguna importancia.

V. T.: En su opinión, ¿quién es el compositor que ha escrito para piano con mayor perfección?

G. G.: Como todo el mundo, creo que diría que Chopin; pero a condición de que el piano signifique para usted lo mismo que significaba para él; ahora bien, no se trata de lo que el piano significa para mí, ya que cuando se explota el piano a fondo se inclina hacia cosas por las que siento una profunda aversión. Una de esas cosas es el pedal, hacia el cual siento verdadera antipatía, salvo cuando se utiliza como factor de puntuación, para marcar el tiempo y dar un cierto brillo al sonido, que es lo que yo hago. Me horroriza el pedal cuando se utiliza como elemento de coloración. Me da mucho miedo que esto afecte a la opinión que tengo de muchos pianistas, ya que los únicos a los que admiro realmente son los que no emplean el pedal más que con extrema parsimonia. En ese sentido tengo que hacer una excepción con Schnabel, que hacía un gran uso del pedal, pero tengo la impresión de que si lo hacía era para cubrir ciertas

imperfecciones técnicas. Creo que era un problema de orden físico. Quiero creerlo, me empeño en creerlo.

V. T.: ¿Qué hace usted en sus momentos de ocio?
G. G.: Voy al campo, a orillas del lago Simcoe, y me quedo sentado mirando los árboles.

V. T.: ¿Lee usted?
G. G.: Muchísimo. A decir verdad, si no hubiera sido músico, me habría gustado ser escritor.

V. T.: ¿De verdad? ¿Actor no?
G. G.: ¡Ah, ya sé que soy terriblemente comediante! Sin embargo, creo que habría preferido mil veces hacer algo que sólo dependiera de mí. Escribir me atrae enormemente. Por ahora me limito a escribir textos para carpetas de discos, y alguna conferencia de vez en cuando.

V. T.: ¿Tiene la intención de escribir exclusivamente sobre temas musicales, o tiene en mente obras de ficción?
G. G.: Por el momento sólo he escrito sobre música. Pero me tienta mucho la ficción, aunque no estoy en absoluto preparado para ello. Aún así, le diré que tengo la intención de escribir mi autobiografía un día de estos, ¡y seguramente será ficción!

V. T.: ¿Le gusta el teatro musical, la ópera?
G. G.: No mucho. No soy un fanático de la ópera, con dos excepciones: Mozart y Richard Strauss, a los que adoro. Me interesa mucho Wagner, pero mucho más desde el punto de vista musical que teatral, y como él mismo no deseaba que se disociaran estos dos aspectos, se deduce que probablemente no soy un verdadero wagneriano. Pero lo que consi-

dero un anatema es la ópera italiana. Verdi me pone enfermo y Puccini me indigna.

V. T.: De todos modos, muy pocas veces va a la ópera o a un concierto.

G. G.: Casi nunca. El año pasado sólo pude asistir a tres conciertos, me incomodan muchísimo. Para mí, la única forma de escuchar música es narcisista; consiste en quedarme en casa y poner grabaciones.

V. T.: Parece que le complace la reclusión.

G. G.: Es maravillosa, cuando pasas mucho tiempo en hoteles, es un alivio extraordinario salir del sistema y vivir completamente solo durante semanas seguidas. Además, es el momento en que es posible trabajar. Cuando estoy de gira, prácticamente nunca toco al margen de los conciertos, dada la dificultad de encontrar un buen piano en una sala de concierto correctamente caldeada. Así pues, todo el trabajo se hace en casa, el trabajo sobre nuevas obras y la reconsideración de obras antiguas, especialmente en invierno, cuando el lago está helado y no veo más que nieve y hielo hasta el horizonte.

A PUNTO DE RETIRARSE

En enero de 1962, poco más de dos años antes de que dejara de ofrecer conciertos públicos, Glenn Gould concedía al semanario American Horizon *esta entrevista, recogida por Bernard Asbell*

BERNARD ASBELL: ¿Cuándo tomó la decisión de hacer carrera de pianista?

GLENN GOULD: Creo que estaba decidido a hacer carrera en la música a los nueve o diez años. Había decidido rodearme de música, ya que había descubierto que era un excelente medio de evitar a mis compañeros de escuela, con los que no conseguía entenderme. Pero nunca fui un niño prodigio, o, en todo caso, un niño prodigio explotado. No di ni un solo concierto a esa edad, salvo quizá para las señoras de la parroquia, y me contentaba con escribir mis obritas maestras. Creo que sólo comencé a aceptarme como una seria amenaza profesional después de cumplir veinte años, edad a la que ya me ganaba la vida tocando el piano en los estudios de radio y televisión. En esa época era aún estudiante, pero comenzaba a darme cuenta de que era posible, aunque requiriese un esfuerzo considerable, hacer viables mis proyectos. Sin embargo, la forma en que me lo imaginaba no implicaba el hecho de tocar el piano. Entre los diez y los veinte años, en realidad no me atraía la idea de una carrera de concertista.

B. A.: ¿De veras?

G. G.: Sí, me parecía algo superficial, una especie de complemento agradable al interés escolástico que me inspiraba la música. Imaginaba que sólo era aceptable una carrera musicológicamente motivada, y que cualquier otra orientación tenía algo de frívolo. Me veía como una especie de hombre del Renacimiento en materia musical, capaz de llevar con éxito proyectos variados. Decididamente quería ser compositor, lo que sigue siendo el caso, y descender a la arena a tocar no me atraía para nada. Era, al menos parcialmente, una actitud defensiva por mi parte. Aunque no sabía gran cosa de las interioridades del asunto, veía con claridad que una carrera de pianista de concierto implicaba competir, y no consideraba que fuera digno prestarse a ello. No conseguía entender por qué tenía que medir ferozmente mis fuerzas con otros jóvenes de diecisiete años que, de todas formas, sin duda tocaban el piano mucho mejor que yo.

B. A.: ¿Dispone de alguna divisa personal que le ayude en momentos difíciles?

G. G.: Durante mi segunda gira por Europa estaba tremendamente deprimido. Tenía que pasar allí tres meses, alejado de la vida que conocía; todo eso me parecía ridículo y tenía muchas ganas de volver. Antes del primer concierto, que iba a tener lugar en Berlín, y mientras acudía al ensayo, me dije: «¿Quién diablos ha pretendido que esto debía ser un paseo?». Esta idea me permitió pasar mal que bien varias semanas, y casi hice de ello una divisa.

B. A.: Su grabación de las *Variaciones Goldberg* le convirtió en una celebridad de la noche a la mañana. ¿Qué significa para usted el éxito como pianista, que asegura no haber buscado?

G. G.: Bueno, esa grabación tuvo mucha importancia para mí, pero también me ha creado muchos problemas. Hasta entonces, no me había imaginado que todo lo que acompaña mi interpretación—mis excentricidades, por así decirlo, si usted quiere—pudiera merecer la menor atención. Nadie me había hecho nunca observaciones sobre ello. Y de pronto, toda una serie de empresarios y profesionales bien intencionados empezaron a escribirme para decirme: «Joven, tendría que empezar a controlarse y renunciar a todos esos aspavientos».

B. A.: ¿A qué aspavientos se referían?

G. G.: A que solía cantar mientras tocaba, hacer gestos de director de orquesta con las manos, etcétera. El problema era que hasta entonces lo único que había hecho era tocar para mí en casa, o de vez en cuando en un estudio de la radio. Al no haber sido un niño prodigio que diera conciertos, nunca había pensado en la importancia que algunas personas prestan a las apariencias. Cuando, alrededor de 1956, me vi forzado súbitamente a tomar conciencia de todo eso, me puse a prestar atención a todo lo que hacía, y me produjo cierto malestar. El secreto de todo lo que había hecho hasta entonces residía en que me había concentrado exclusivamente en la forma de poner en práctica una determinada concepción de la música que tocaba, sin tener en cuenta los medios físicos utilizados para conseguirlo. Esta nueva conciencia de mis particularidades físicas me resultó muy penosa, pero pasó pronto.

B. A.: Si tiene ahora menos conciencia de ello, ¿significa que hoy le resulta más placentero dar conciertos?

G. G.: Todavía ahora sólo me siento realmente cómodo en los estudios de radio, televisión o grabación, que me encantan.

Ya estoy muy curtido y no me asusta tocar en público, pero tampoco me gusta. Lo que detesto es aquello de «Tiene derecho a una sola oportunidad».

B. A.: Precisamente algunas personas consideran que uno de los placeres de escuchar música en directo se debe a ese riesgo, al «derecho a una sola oportunidad», característico del concierto; al hecho de que nadie, ni el intérprete ni el público, saben exactamente qué va a ocurrir.

G. G.: Para mí es algo cruel, feroz y estúpido. Es exactamente lo mismo que mueve a salvajes como los de América Latina a ver corridas de toros. Cuando escucho esa clase de argumentos me dan ganas de abandonar los escenarios. El espectador de la arena que asiste a una ejecución musical como si se tratara de una hazaña atlética se considera a sí mismo a salvo del peligro, y hay una especie de disfrute sádico en ver lo que pasa en el escenario. Ahora bien, lo que busca no tiene nada que ver con lo que allí sucede realmente, que es el intento del intérprete por alcanzar una poderosa identificación con la música que toca. No se trata de un combate, sino de una historia de amor. Por supuesto, siempre puede suceder que ocurra algo excepcionalmente bello en un concierto, y en ese caso me gustaría que hubiera veinte mil personas en la sala en vez de dos mil. Pero esos momentos son raros. Me encanta grabar, porque si sucede algo excepcionalmente bello se sabe que perdurará y, si no es el caso, habrá otra oportunidad de alcanzar el ideal.

B. A.: ¿Quiere eso decir que no tiene nada en contra de la idea de hacer un montaje con varias interpretaciones para obtener una sola?

G. G.: Francamente, la verdad es que utilizo el montaje de forma muy moderada. Muchos de mis discos están constitui-

dos por movimientos enteros grabados de un tirón. Pero le confieso también que el montaje no me produce ningún reparo. No veo nada malo en montar un fragmento a partir de doscientos empalmes si se consigue el resultado deseado. Me indigna que se hable de fraude a propósito de una interpretación ideal que se ha montado por medios mecánicos. Si se llega a una interpretación ideal a través de la ilusión y de manipulaciones, me quito el sombrero ante los artesanos. La idea del momento auténtico—con todos sus límites—que está por encima de todo me parece absurda.

B. A.: En un estudio, ¿no echa de menos el estímulo del público?

G. G.: Como ya le he dicho, mi carrera se desarrolló al principio en estudios de radio. Me habitué a que el micrófono fuera un amigo y un testigo de lo que hacía. El público jamás me ha aportado el menor estímulo. Los aplausos de un público dado pueden ser más ricos en decibelios que los de otro, pero como vengo de una ciudad muy conservadora, Toronto, he aprendido que el ruido no equivale necesariamente a la aprobación. Cuando fui a Israel, donde el público es muy entusiasta—dotado igualmente de discernimiento, creo, pero sumamente entregado—, tuve la sensación muy aguda de que dos semanas suplementarias de conciertos se me iban a subir a la cabeza y que había llegado el momento de escapar. Así que prefiero ser totalmente indiferente al público. Mis amigos más íntimos y mis padres saben, por ejemplo, que no me gusta que asistan a mis conciertos. No quiero tener que mostrarme a la altura de los *a priori* que cada cual se ha formado de mí.

B. A.: Cuando habla de interpretación ideal, ¿cree que se trata de algo objetivo y reconocible?

G.G.: Oh, ¿sabe usted?, depende sin duda del aura de la ocasión, e incluso de la atmósfera del mes, del año o de la época de su vida. La valoración puede variar enormemente. Le daré un ejemplo: hace algunos años hice una grabación del *Concierto en re menor* de Bach, y estaba muy satisfecho en aquel momento. Dos o tres años más tarde, un día estaba en mi coche y puse la radio en medio del primer movimiento de una grabación que alguien había hecho del mismo *Concierto*. Por aquel entonces el tocadiscos de mi casa estaba desajustado y giraba un poquito más rápido, lo que elevaba todo lo que sonaba un semitono ascendente, y hería mi oído absoluto; al mismo tiempo, le añadía un elemento de brillo nada desagradable, dando a las cosas una intensidad ligeramente toscaniniana. Me había acostumbrado a escuchar en *mi bemol* mi propia grabación del *Concierto* de Bach, y de pronto lo escuchaba en la radio en *re menor* y más lento. Empecé a preguntarme quién podía ser el intérprete. Sabía que la obra había sido grabada recientemente por X, Y y Z. Creía que lo que escuchaba era sin duda de X, ya que la interpretación tenía todas sus cualidades de solidez; mientras que yo, cuando lo había grabado, había adoptado una actitud mucho más altiva respecto a la música. A medida que iba escuchando me preguntaba: «¿Por qué no puedo yo tocar con esa convicción, con esa clase de disciplina tan simple?». Estaba realmente furioso conmigo mismo. En ese momento llegó el segundo movimiento, y me dije: «¡Qué tempo tan maravilloso!». Luego percibí dos apoyaturas tocadas ampliamente antes del tiempo, mientras que la nota real no aparecía a la mitad del pulso sino en los tres octavos del tiempo. No conocía a nadie que hiciera eso con Bach salvo yo. Reconocí de pronto que lo que se oía por la radio era mi propia grabación y de inmediato comencé a encontrarle todo tipo de fallos.

B. A.: ¿Reconoce con frecuencia a otros pianistas por sus características estilísticas generales o solamente por su aproximación a una obra particular?

G. G.: Depende. En primer lugar, casi siempre puedo determinar si se trata de una mujer. En general, las mujeres controlan peor la parte superior de sus brazos, lo que hace que utilicen su antebrazo como un martillo. Eso se refleja igualmente en su reflexión rítmica con respecto a la obra. En general, hay menos propulsión vertebral en la interpretación de las mujeres, ya que tienen tendencia a comprometerse más, a actuar más directamente sobre las teclas en vez de sentir las sensaciones por encima del teclado. Por otra parte, creo que puedo identificar a Arthur Schnabel noventa y nueve de cada cien veces; era mi ídolo cuando yo era un chaval, y sigue siéndolo en alguna medida. Su característica es que apenas tenía conciencia de las posibilidades específicamente pianísticas del instrumento, no hacía nada por explotarlas, mientras que, con razón o sin ella, utilizaba el piano como medio para proyectar su propio análisis particular de la obra que tocaba.

B. A.: Cuando escucha las grabaciones que usted ha realizado, ¿reconoce su interpretación?

G. G.: Sí, por la claridad arquitectónica. Para empezar, nunca me ha gustado explotar el potencial dinámico del piano. No utilizo prácticamente nunca el pedal *forte* y, como antiguo organista, tengo tendencia a plantearlo todo en su relación con el bajo. Cuando el bajo, como sucede en buena parte de la música del siglo XIX, no es todo lo sólido que desearía, tiendo a deformarlo voluntariamente. Lo retraso, lo retengo, utilizo toda clase de trucos para darle solidez. En tanto que organista, pienso en la voz de violonchelo, en la voz de la mano izquierda como si debiera tocarse con los

pies. Incluso hoy, cuando leo una partitura de orquesta tengo tendencia a mover los pies como si utilizara el pedalero del órgano. Como empecé muy pronto a tocar el órgano, continúo pensando la música como si estuviera tocada por tres manos, y los pies hicieran las veces de tercera mano. En mi pensamiento, la música tiene algo contrapuntísticamente más divisible que para la mayoría de pianistas.

B. A.: ¿Saca enseñanzas de sus propios discos?

G. G.: A veces me pregunto qué hacía la gente antes de la invención del magnetofón. En mi caso, el verdadero trabajo que hago con el instrumento consiste simplemente en grabar en mi casa las cosas que debo tocar, escucharlas y luego no sólo sacar conclusiones generales sino también reflexiones muy específicas respecto a lo que hago o dejo de hacer. Unos ocho años atrás toqué en la radio una sonata de Beethoven (la *Sonata n º 7 en mi bemol*, op. 7), que tiene un movimiento lento magnífico. Había pedido que la grabaran mientras la emitían y, al escucharla al día siguiente, me di cuenta de que no lograba encontrar la forma métrica de la música; no lograba siquiera marcar el compás por mí mismo. Era muy curioso, porque mientras tocaba mi oído interno no parecía haber detectado carencias rítmicas. Grabé entonces varias veces aquel movimiento en mi magnetofón personal para intentar ver qué podía hacer para corregirlo. Finalmente me di cuenta de que en una obra con un *tempo* tan lento tendía a esperar mucho para encadenar los acordes. En el momento en que debía haber atacado el acorde, aún estaba flexionando mis músculos preocupado por la preparación sonora; y ya era demasiado tarde. Luego, y esto fue una gran revelación, caí en la cuenta de que hacía esto en muchas otras obras. Fue un descubrimiento considerable, y me enseñó que lo que creemos escuchar den-

tro de nosotros mismos no se corresponde forzosamente con el resultado objetivo producido.

B. A.: En sus conciertos públicos evita usted manifiestamente lo esencial del repertorio romántico de principios del siglo XIX: Chopin, Schumann, etcétera. ¿Qué reprocha usted a esa música?

G. G.: Mis críticas son de orden arquitectónico. La música de estos compositores no es lo suficientemente estricta, no está organizada todo lo escrupulosamente que me gusta que esté la música (o cualquier otra cosa). Tampoco es lo bastante poética. No se encuentra en ella el sólido impulso métrico que me gusta encontrar en la música. Compárelos con Richard Strauss: he ahí un compositor que utiliza una paleta dramática prodigiosamente variada, pero que la organiza estructuralmente de manera que cada cadencia rima con la siguiente. Hay un sentimiento de plenitud fantástico en Strauss. Para mí es uno de los mejores compositores de todos los tiempos. En mi opinión, ese aspecto de su escritura hace de él un Mozart del siglo XX.

B. A.: Sin embargo, se dice que a usted no le gusta Mozart.

G. G.: No es que no me guste Mozart. Hay ciertos aspectos de Mozart que me atraen mucho. Los pilares de su música tienen un rigor estructural que admiro profundamente. La estructura de sus finales es incomparable. Pero lo que me parece que falta en Mozart—y que, por el contrario, se encuentra siempre presente en Haydn—es el sentido de la variación, del relieve, mientras que los elementos internos permanecen activos. Mozart no activa todos los detalles. Pone en juego cosas que no son necesarias y después no utiliza todo el material, al contrario de Haydn. De vez en cuando se dice que no me gusta nada de lo que hay entre Bach

y Schönberg, salvo alguna cosa aislada. Eso es totalmente falso. Estoy, y he estado siempre, inmensamente influido por la música del Romanticismo tardío: Mahler, Strauss, el joven Schönberg. El problema es que el final del siglo XIX está mal representado en el piano. Me hubiera gustado mucho que existiera un repertorio sustancial de música para piano escrita por compositores de fines del siglo XIX que admiro realmente. He realizado transcripciones para piano de los poemas sinfónicos de Strauss que le pondrían los pelos de punta. Los toco en privado. He hecho también una transcripción de la obertura y de la escena final de *Capriccio*, la última ópera de Strauss. Creo de veras que es la obra más bella que el compositor escribió y la ópera más maravillosa del siglo XX.

B. A.: He oído decir que quizá esté dispuesto a grabar el *Concierto* de Grieg...

G. G.: Lo hemos valorado. Si finalmente lo grabo será por razones de orgullo familiar. Grieg es pariente mío. Era primo hermano del abuelo de mi madre.

B. A.: ¿Le gusta la obra de Grieg?

G. G.: Se trata de una obra por la que desde luego, dadas mis convicciones, no debería sentir demasiada inclinación. He intentado convencerme de que tenía que cumplir un deber tocándolo. La obra de Grieg habitualmente se interpreta de una manera que debe el noventa por ciento a la tradición y sólo el diez por ciento a la imaginación de la persona que la interpreta. Es un viejo legado que se transmite desde hace tres generaciones, su obra se somete a las exageraciones más inverosímiles con respecto a lo que realmente se encuentra en la partitura.

B. A.: En caso de que lo grabara, ¿abriría usted la puerta a otras obras del repertorio romántico?

G. G.: Acabo de hacer un disco dedicado a los *Intermezzi* de Brahms y es la interpretación más sexy de esta obra de Brahms que he escuchado.

B. A.: ¿Qué quiere decir?

G. G.: Creo haber captado una atmósfera de improvisación que no estaba presente en grabaciones anteriores de obras de Brahms. Es un poco como si la tocara para mí mismo pero dejando la puerta abierta, y no digo nada original al respecto, sólo me hago eco de la afirmación de un amigo. Creo que a mucha gente le va a disgustar, pero…

B. A.: … pero a usted le encanta.

G. G.: Pues sí, me encanta. Es una de las cosas de las que estoy más orgulloso. Además, el año que viene también quisiera hacer una grabación de las *Sonatas para órgano* de Mendelssohn, que será un *shock* para todo el mundo. Mendelssohn me gusta muchísimo. Es un compositor muy superior a Schumann, por ejemplo, cuya reputación de compositor muy serio está, no obstante, bien establecida. Sin embargo, a mí me parece que, de todos los grandes compositores, Schumann es uno de los más débiles. Pero, para ser justos, hay que decir que muchos intérpretes tocan a Schumann con gran convicción, y ven en él virtudes positivas que yo considero defectos. Por qué esto es así no es asunto mío responderlo. Quizá esos intérpretes consideran que hay demasiada disciplina en la música, mientras que para mí sólo tiene sentido una disciplina extremadamente rigurosa.

B. A.: ¿Ha escuchado mucho jazz?

G. G.: Sí, pero no soy ni un iniciado ni un aficionado. Cuando

tenía trece o catorce años, creía tener cierta afinidad con Charlie Parker y compañía, pero fue muy efímera. En toda mi vida no he asistido nunca a un concierto de jazz.

B. A.: ¿Cree que el jazz ha aportado algo importante a la música estadounidense?

G. G.: Creo que ha contribuido a actualizar cierto frenesí innato que casa bien con los perfiles estadounidenses. No quisiera parecer condescendiente, pero creo que la idea de que el jazz y la música clásica terminarán por converger es pura palabrería.

B. A.: ¿No es usted sensible a la excitación rítmica del jazz?

G. G.: En fin, ¿sabe usted?, decir que nunca nadie ha *swingueado* mejor que Bach se ha convertido en un tópico.

B. A.: A veces se le ha considerado el decano de la escuela *cool*, de la escuela intelectual del piano. ¿Qué opina al respecto?

G. G.: No hay nada más equivocado. A mi parecer, esa idea deriva de la hipótesis de que sólo me gusta tocar música barroca o música serial. Pero eso es falso y, aunque fuera cierto, todo depende de la forma en que se interpreten ambos tipos de música. Creo también que la idea proviene de la constatación de que evito el uso del pedal casi por completo, así como de los contrastes dinámicos, dos cosas que se asimilan a una forma romántica de tocar. Estas dos omisiones se consideran formas de frialdad y distancia. Pero no es así en mi caso: he cultivado sensaciones táctiles y una manera de tocar ágiles y lineales con el único fin de ser lo más expresivo posible en el interior de un marco sonoro extremadamente controlado. Por otra parte, muchas de mis interpretaciones beethovenianas han suscitado furiosas crí-

ticas por la simple razón de que habrían sido—según las palabras de los críticos—demasiado románticas y de acento no convencional.

B. A.: Ya que rechaza la etiqueta de *cool*, ¿cómo definiría usted los términos *cool* y *romántico*?

G. G.: Yo no aplicaría esas etiquetas a nadie, y no veo que puedan aplicarse a ninguno de los intérpretes a los que admiro. Pero si hubiera que aplicarlas, diría que un intérprete *romántico* es alguien que, sin limitarse necesariamente a la música romántica, da pruebas de un espíritu extraordinariamente imaginativo con respecto a la música que toca, que a veces puede llevarle a deformar la estructura arquitectónica. El intérprete *cool*, en cambio, sería alguien que, quizá a causa de su falta de imaginación, lo trataría todo con corrección pero de manera literal y que así apenas lograría rozar las bellezas intangibles de la música. Sería algo increíblemente fastidioso.

B. A.: Algunos críticos han señalado que usted parece aburrirse en los conciertos durante los pasajes de orquesta o cuando no toca.

G. G.: Mire, estoy seguro de que bastantes críticas sobre mi comportamiento en el escenario están justificadas, pero ésta no. No creo que haya un solo pianista o violinista digno de este nombre que, cuando se interpreta una obra en la que no toca todo el rato, pueda abandonar de pronto su responsabilidad y descuidar lo que pasa a su alrededor. De hecho, según parece intervengo más que muchos otros intérpretes, lo cual a muchos les resulta molesto, pero simplemente lo hago porque me implico mucho con lo que ocurre a mi alrededor.

B. A.: ¿Creo que la responsabilidad del intérprete consiste en tocar la música tal como la siente o como cree que el compositor la ha sentido?

G. G.: Son muy pocos los que están en la feliz situación de poder decir que la forma en que sienten la música coincide con la del compositor. Pero a veces me pregunto por qué nos preocupamos tanto por la pretendida fidelidad a la tradición de la generación del compositor más que a la del intérprete. ¿Por qué, por ejemplo, esforzarse en tocar a Beethoven tal y como suponemos que Beethoven tocaba? Schnabel lo ha intentado. Pese a toda mi admiración por Schnabel, en mi opinión es una pretensión absurda, ante todo porque no tomaba en cuenta la diferencia del instrumento. Utilizaba el pedal como ciertos eruditos decían que Beethoven lo entendía, pero sin ver que esa técnica de pedal significaba algo distinto en un instrumento contemporáneo. Estoy seguro de que a menudo Mozart no aprobaría lo que se hace con su música. El intérprete debe tener una fe ciega en lo que está haciendo; debe estar convencido de que es perfectamente posible descubrir posibilidades de interpretación que el compositor ni siquiera se había planteado. Hoy día hay ejemplos de compositores contemporáneos—cuyos nombres me permitirá que omita—que son los peores intérpretes de su propia música. Estoy seguro de que se debe a que, íntimamente, escuchan tantas cosas en su música que no se dan cuenta de que no consiguen proyectarla. No saben lo que un intérprete debe hacer para llegar a dar vida a las composiciones.

B. A.: Habla con mucha seriedad de la función del intérprete. Sin embargo, hace un rato decía que a veces le parece que tocar el piano es una «actividad superficial». ¿El hecho de tocar se ha hecho más esencial para usted estos últimos años?

G. G.: Económicamente hablando, sí, pero sigo sin tener necesidad ni deseo de tocar en público. Lo que me resulta esencial es el contacto con la música, no interpretarla en público. Algunos de mis amigos se burlan de esto y dicen que si dejara de tocar en público a la tierna edad que ahora tengo no tardaría ni seis meses en volver. Sinceramente, no creo que sea cierto. Ya he pasado por períodos de seis meses en los que no he dado un solo concierto, y puedo asegurarle que me costó muchísimo hacerme a la idea de volver a un escenario. Si me impusiera un retiro de tres o cuatro años, sería probablemente definitivo, nunca más aparecería en público.

B. A.: Entonces, ¿qué es esencial para usted?

G. G.: Creo que mi actitud negativa frente al concierto se debe en parte al hecho de que prefiero considerarme un compositor. Debo confesar que, hasta el momento, ha habido más palabras que hechos sobre este punto. A lo largo de mis veintinueve años de existencia, sólo he escrito una obra de valor y que me guste, mi *Cuarteto de cuerda*. Me he convertido en un especialista en obras inacabadas, pero a diferencia de muchos otros, no abandono después de haber escrito la primera página, sino sólo cuando he llegado a la penúltima. Tengo, por ejemplo, una obra que se arrastra por mi mesa; comenzó como un quinteto de viento y luego se transformó por sí misma hasta convertirse en una sonata para clarinete. A lo largo de los últimos cuatro años ha revestido tres formas diferentes. Está prácticamente acabada, y cuando me pongo con ella encuentro un montón de cosas excelentes. Pese a todo, de una forma u otra, dejo que la última página me rehúya. Sólo he escrito una obra que me satisfaga, el *Cuarteto*, lo cual no me augura un futuro muy prometedor en materia de composición. Supongo que lo que debería ha-

cer es ponerme a estudiar a fondo ciertos aspectos de la técnica de composición, y sobre todo de orquestación. Seguramente haría bien en esforzarme por ser un poco más prolífico. Sin embargo, aún no me ha llegado la hora de sentirme desgraciado por no haber escrito más que una sola obra completa hasta el momento.

B. A.: Si es cierto realmente que no concede gran valor al acto de tocar el piano, ¿cómo es que lo hace tan bien?

G. G.: He dicho que aquello a lo que concedo valor al tocar es mi propia satisfacción más que la de cualquier otro, y le concedo suficiente valor por hacerlo, si no bien, al menos de forma que me permita ser feliz con lo que hago. Pero es más sencillo incluso: tengo tal adoración por la música y por sus recursos que debo tener un cuidado extremo al intentar transmitirla.

DÚO

Encuentro en la cumbre en noviembre de 1965. Yehudi Menuhin y Glenn Gould actúan juntos en una emisión televisiva de la CBS. Su programa musical incluye la Sonata n.º 4 en do menor *de J. S. Bach, la* Fantasía *de Schönberg y la* Sonata n.º 10 en sol mayor, *op. 96 de Beethoven. Hemos considerado que sería interesante transcribir aquí las conversaciones de estos dos grandes músicos, intercaladas entre las obras que interpretaron*

BACH: «SONATA EN DO MENOR»

GLENN GOULD: Yehudi, me cuesta imaginar música para violín y piano, violín y clave, violín y teclado—sea cual sea su auténtico origen—que esté menos condicionada por la naturaleza de los instrumentos que esta sonata de Bach, o cualquiera de las sonatas de Bach. Podría tocarse igualmente con una flauta y un virginal, por un trío de clarinetes...

YEHUDI MENUHIN: Sí, es música en estado puro. Además, Bach ha sido arreglado para toda clase de instrumentos; se le puede cantar, silbar, jazzear a voluntad.

G. G.: El hecho de que, mientras ensayábamos, yo tocara sin parar su parte es, creo, una buena prueba de su pureza.

Y. M.: Sí, es increíble. Y sin embargo, Bach era tan buen instrumentista que lo que decidía escribir para violín es eminentemente tocable.

G. G.: Sí, y con el piano es igual, siempre encaja perfectamente en los dedos.

Y. M.: Es especialmente cierto en esas fugas tremendamente complicadas, la *Fuga en do mayor*, para violín solo, por ejemplo; únicamente un violinista podría escribirla.

G. G.: Es curioso, en un rato vamos a tocar la *Fantasía* de Arnold Schönberg y en ella hay un contraste especialmente sugestivo. Schönberg manifiesta indiscutiblemente un interés muy agudo por los instrumentos como tales. Su ascendiente mahleriano, straussiano y wagneriano lo lleva a cultivar el color instrumental, y la *Fantasía* está llena—creo, pero rectifíqueme si me equivoco—de toda clase de giros específicamente violinísticos: armónicos simples y dobles, *pizzicati*, *glissandi*, etcétera.

Y. M.: Sí, y sin embargo, al mismo tiempo es curiosamente incómodo y molesto. Es también música en estado puro, como usted decía de Bach, pero en un sentido muy diferente, ya que si se consideran las notas por sí mismas, se percibe que están más dictadas por su secuencia que por el instrumento mismo para el que han sido escritas.

G. G.: ¿Por la serie de doce notas?

Y. M.: Sí.

G. G.: Creo que eso es exacto. En las últimas obras de Schönberg—y ésta, escrita dos o tres años antes de su muerte, es desde luego una de las últimas—, hay giros curiosamente extraños y arbitrarios. Una cosa curiosa a propósito de esta pieza—y usted lo señaló el otro día durante los ensayos—es que primero fue concebida para violín solo. Es completamente monódica, y todos los comentarios del piano han sido interpolados con posterioridad. ¡Por eso, sin duda, lleno todos

los huecos tocando, mientras que usted lleva la voz cantante!

Y. M.: Sí, hay un aspecto curiosamente puntillista en esta música, con todas sus largas pausas, y eso provoca en mi mente una idea que seguramente no se sostiene: se encuentra en este tipo de música un sonido que es casi siempre el mismo; el contraste entre consonancia y disonancia está desde luego sobrepasado, pero tampoco existen grandes contrastes de sonidos o intervalos, lo cual provoca que el único contraste que subsiste—me disculpo si esto parece un chiste—es un contraste entre el sonido y el no sonido, y ésta es probablemente la razón por la que hay tantas pausas.

G. G.: No, no es un chiste en absoluto, es incluso una queja totalmente legítima; pero ¿no será la razón por la cual esta obra contiene tantos contrastes dinámicos extremos, tantos *sforzando piano* súbitos, *fortissimo* y *pianissimo* que se suceden brutalmente?

Y. M.: Sin duda, al ser los contrastes armónicos tan insuficientes, sólo me quedan contrastes de distancia entre las notas, con todos esos grandes saltos y todas esas pausas…

G. G.: Venga, ponga todas las cartas sobre la mesa, Yehudi; la verdad es que no le gusta realmente la *Fantasía* de Schönberg, ¿no es cierto?

Y. M.: Mire, Glenn, tenía unas ganas locas de aceptar su invitación para tocar juntos, ya que le admiro y sé que conoce mejor a Schönberg, y tiene una comprensión mucho más profunda de él que cualquiera. Me interesa mucho aprender algo a propósito de un compositor gracias a la mediación de alguien que lo comprende y lo ama. Siempre he creído que alguien que comprende y ama algo sabe más que cualquier otro sobre ese tema.

G. G.: Pero aparte de los problemas de registro y de conveniencia instrumental, si tuviera que formular una o dos críticas fundamentales a esta obra, ¿cuáles serían?

Y. M.: Pues mire, el hecho de que exista una curiosa divergencia entre el gesto y la palabra. Es un poco como si usted suprimiera todas las palabras, una a una, de una obra como *Hamlet*, por ejemplo, y en su lugar pusiera sílabas una tras otra en una secuencia arbitraria, que no tuviera ningún significado como tal, pero respetando el ritmo y los gestos de la obra, de tal manera que alguien que la conociera pudiera identificar los momentos en los que ha tenido lugar la escena de amor o cuando aparecía el fantasma…

G. G.: La analogía es maravillosa…

Y. M.: … y esto me resulta un poco molesto. Otro ejemplo: hay, en la *Fantasía*, un vals, un puro vals; y la única manera en que Schönberg acepta reconciliarse con el hecho de que se trata de un vals es hacer una caricatura. Es una parodia de vals.

G. G.: Sí, pero por otra parte, lo que lo convierte en un vals es que la obra en su totalidad no es una colección de valses. Al contrario, la escena del vals, si queremos llamarla así, adquiere todo su valor por el hecho de que se sitúa en el corazón de imprecaciones dignas del Antiguo Testamento. Quiero decir con ello que el Schönberg que se muestra en la *Fantasía* es el Schönberg más colérico…

Y. M.: Por supuesto, y puede que usted tenga toda la razón. Vivimos en un mundo de símbolos que tomamos por evidencias; ahora bien, ignoramos si esos símbolos tienen un significado intrínseco. Sabemos, no obstante, que algunas cosas son calientes o cortantes, que otras son frías o suaves. Sabemos que un acorde mayor generalmente es hermoso, y que un acorde menor es…

G. G.: Pero no en el vocabulario de Schönberg.

Y. M.: Claro, y en esa medida altera el significado de símbolos que creíamos evidentes. Seguramente es sano romper las muletas sobre las que nos apoyamos. Sería bueno que pasara algo en el sentido de una clarificación, tras un período romántico donde poco a poco todo se había espesado exageradamente. Sin embargo, me parece que el efecto logrado es negativo. No estoy convencido de que esta música sea totalmente autónoma, que se sostenga por sí misma.

G. G.: A partir de lo que usted dice, me parece que, no obstante, le interesa verdaderamente lo que pueda nacer de ella.

Y. M.: Desde luego, y gracias a usted consigo tocarla con alguna convicción. Pero la convicción que le otorgo se debe al espíritu de esa música, no a las notas.

SCHÖNBERG: «FANTASÍA»

Después de haber tocado la Fantasía *de Schönberg, Yehudi Menuhin y Glenn Gould discuten algunos puntos de la interpretación de la* Sonata n.° 10 *de Beethoven.*

Y. M.: Durante nuestro breve período de trabajo en común con esta sonata, la ha iluminado usted con una nueva luz y se lo agradezco mucho.

G. G.: Ha sido una experiencia extraordinaria. Me había hecho una idea muy precisa de la obra previendo lo que tuviera que decir respecto a ella. Al contrario que usted (para quien forma parte del repertorio corriente), no la había tocado nunca anteriormente, ya que no suelo interpretar música de cámara.

Y. M.: Al principio me he planteado algunas cuestiones, ya que se ha tomado usted algunas libertades respecto a la dinámica y al fraseo, aunque ateniéndose estrictamente al punto de vista rítmico. Pero después ha sido menos estricto rítmicamente. ¿Soy una influencia negativa? Espero que no…

G. G.: ¿Una influencia negativa? ¡En absoluto!

Y. M.: En todo caso, poco a poco ha ido adoptando una actitud extremadamente romántica.

G. G.: Tengo que decir que hay un compromiso al que me ha costado un poco acostumbrarme. No estoy seguro, además, de que lo hayamos logrado. El *fugato* del último movimiento me ha parecido bastante raro, ya que lo concebía como algo muy tenso, anguloso, una especie de premonición del contrapunto utilizado por Beethoven al final de su vida y que no deja de hacer pensar en Bach, muy *Sturm und Drang*. [El *fugato* del que habla Gould aparece después de una página muy agitada; está marcado *pianissimo* por Beethoven, aunque Gould da ejemplo y lo toca *forte*]. Pero, dígame, ¿qué opina usted?

Y. M.: Realmente, desearía que Beethoven estuviera con nosotros, porque lo que usted hace es muy diferente de lo que está marcado, pero lo toca de un modo muy convincente. Personalmente, nunca tendría el valor de ir contra las indicaciones muy precisas de la partitura, donde está escrito «*Sempre pianissimo*». Pero incluso eso es relativo: «*Sempre pianissimo*» sugiere algo misterioso, sombrío, que progresivamente va a desembocar en la luz del tema brillante y reelaborado del *finale*…

G. G.: Precisamente, tras haber escuchado la música pastoral y campesina, debe haber un gran choque, y no veo otra for-

ma de lograrlo de manera coherente que tocando el *fugato forte* y sin alterar ni un ápice el *tempo*.

Y. M.: Quizá. En cualquier caso, lo hace usted de forma tan convincente—y hay ahí, por la naturaleza misma de la música, tal contraste—, que podría ocurrir que no se requiriera un contraste de volumen tan abrupto y tan marcado como lo había imaginado siempre.

G. G.: No sé; creo que no existe una solución definitiva a esta clase de problemas.

Y. M.: Yo también.

G. G.: Sobre todo en esta música, ya que se sitúa en pleno centro de la vida de Beethoven, en un momento en que no había salido aún del todo del período clásico de los Austrias, en un momento también en el que no había integrado aún por completo el prodigioso contrapunto anguloso de sus últimos cuartetos. Esta sonata está a medio camino entre dos mundos.

Y. M.: Muy cierto. Enesco llamaba a esta sonata la verdadera «Primavera».[1]

G. G.: ¿Qué le parece si la tocamos a la luz de Enesco?

[1] Por alusión a la sonata *La primavera*, la quinta de las sonatas para violín y piano de Beethoven.

CUANDO LA RADIO SE HACE MÚSICA

Entrevista realizada por John Jessop, autor de un estudio dedicado a las técnicas de los documentales radiofónicos de Glenn Gould, en el Instituto de Tecnología de Toronto, y publicado bajo el título «Radio as music» en Les cahiers canadiens de musique*, primavera-verano de 1971*

JOHN JESSOP: Me gustaría saber, para empezar, dónde se encuentran las raíces del estilo tan particular de sus documentales radiofónicos.

G. G.: Supongo que el origen se encuentra en 1945-1946. La radio me cautivaba, y la escuchaba muchísimo. La radio ostensiblemente teatral de la época era también, en un sentido muy real del término, una empresa documental de altos vuelos, y conseguía eliminar la distinción entre teatro y documental la mayor parte del tiempo. Por otro lado, al residir en Toronto, donde la vida teatral era relativamente limitada (apenas había algún teatro de nivel profesional), y al ser yo en cualquier caso de temperamento suficientemente puritano para estar poco inclinado al teatro, me encantaba el teatro radiofónico, que me parecía, en cierto modo, más puro, más abstracto, y dotado de una realidad que siempre he creído que faltaba en el teatro convencional, sobre todo cuando se me hizo familiar.

Posteriormente, hacia fines de los años cincuenta, me puse a escribir guiones de documentales, ya que muchos de los que escuchaba en la radio me parecían poco satisfactorios, demasiado lineales y previsibles. En ellos se escucha-

ba siempre a alguien que daba sucesivamente la palabra a uno u otro invitado.

En 1962 escribí un programa de dos horas sobre Schönberg. Tengo que decir que no estoy seguro de que me fuera posible dirigir un documental de tal duración sobre un tema como Schönberg utilizando las técnicas que he elaborado posteriormente para mi propio uso; pero en esa época, una carrera en la radio parecía implicar la aceptación de este tipo de patrón lineal, y estaba muy poco satisfecho de las técnicas disponibles. En 1967 tuve por primera vez ocasión de intentar producir algo original.

J. J.: Se refiere a *La idea del Norte*.

G. G.: Sí. Dada mi fascinación por el Norte, era lógico que hiciera un documental sobre el tema.

J. J.: ¿Fue también para usted la primera ocasión que tuvo de adquirir experiencia en materia de técnicas radiofónicas?

G. G.: Es bastante curioso, pero, al afrontar esa empresa, no tenía la menor idea de las técnicas que debían utilizarse. Además, los primeros esquemas de *La idea del Norte* son interesantes (un poco al modo de los cuadernos de bocetos de Beethoven), contienen bastantes ingenuidades y sólo tienen una relación remota con lo que finalmente salió. Se dio incluso el caso de que, al tratarse de cinco personajes, me planteé dividir el programa en cinco episodios separados. Había incluso cierto aroma de los modelos que había escuchado en mi juventud. Pensaba como si hubiera habido cinco historias que contar, una por cada uno de los personajes principales: al presentar cada vez a un solo personaje del elenco, los otros cuatro se contentaban con aportar una palabra, una idea o algún motivo complementario que tuviera alguna relación con lo que el personaje prin-

cipal podía estar diciendo. Había previsto inyectar cierta dosis de contrapunto, pero al mismo tiempo permanecía mentalmente anclado a un concepto de separación lineal; no había concebido aún una estructura integrada. Así estaban las cosas unas seis semanas antes de la difusión, lo cual es bastante terrorífico si uno lo piensa. Pero, cinco semanas antes de la fecha prevista, de pronto me di cuenta de que estaba muy lejos de mi objetivo, que tenía que alcanzar una unidad integrada en la que la textura—el tapiz de las palabras mismas—permitiera diferenciar a los personajes y crear situaciones dramáticas en el marco de la forma documental. Desde luego, sólo era posible conseguirlo mediante un montaje gigantesco, y pasé tres semanas montando sin estar del todo seguro de la forma final que tenía que revestir el asunto.

Luego se trataba de pensar en términos de forma (sólo puedo explicar todo este proceso y su desarrollo como un pecado de aprendizaje, ya que actualmente me aterrorizaría plantearme la creación de un documental de manera tan aleatoria, pero en 1967 no sabía hacerlo de otra forma). Y en ese estadio se produjo un acontecimiento decisivo: había montado el conjunto del documental poniendo paso a paso el material que respondía a un número determinado de escenas, pero resultaba que para mostrar todas estas escenas íbamos a necesitar una hora y veinte minutos de emisión; y sólo nos habían asignado una hora. Me dije entonces que tendría que suprimir una de las escenas. Había una escena sobre los esquimales que no estábamos dispuestos a eliminar; otra sobre la soledad y sus efectos, que había que mantener a toda costa; el soliloquio final, el trío de obertura, etcétera. Todas estas escenas eran indispensables. También había una escena sobre los medios de comunicación que, puesto que me había costado mucho esfuer-

zo, me parecía tremendamente importante—se trataba de la relación entre los medios de comunicación y la experiencia del Norte y las privaciones sensoriales—; y en aquel momento parecía que si había que cortar algo sería esa escena. La supresión reducía la duración del programa a una hora y doce minutos. Teniendo en cuenta los créditos, todavía debíamos cortar catorce minutos. Fue entonces cuando me dije: «¿Y por qué no hacer que algunos de esos personajes hablen a la vez?».

J. J.: ¡Qué auspicios tan desagradables para el futuro de la radio «contrapuntística»!

G. G.: Quizá exagero un poco, pero todo se desarrolló de forma casi fortuita, y desde luego sin un plan cuidadosamente preestablecido. Aun así, un mes antes de la difusión decidí que había que crear una estructura que permitiera diferentes enfoques simultáneos del mismo problema, y me puse a esbozar las escenas desde esta perspectiva. La forma definitiva se estableció por fin en mi cabeza y en el papel. Salvo algunos cambios menores, ya no cambié nada hasta el final. Le digo todo esto para que vea hasta qué punto hay que salvar obstáculos de este tipo para encontrar una solución satisfactoria a problemas de los que se tiene conciencia desde hace tiempo.

J. J.: Una de las cosas que sorprenden enseguida en *La idea del Norte*, y que no es común en los documentales, es el sentido del drama. Parece que sitúa a los personajes en escena no sólo para transmitir informaciones e ideas, sino también para crear situaciones dramáticas.

G. G.: En nuestros días a menudo se intenta establecer una relación partiendo de la idea de que la obra de arte como objeto especializado y estratificado no existe, o no debería existir,

y de que todo puede ser una obra de arte en un sentido, sea cual sea la etiqueta que se atribuya al conjunto. Sin embargo, puede ser peligroso dar un nombre a algo y confiar en que eso basta para que se corresponda sin más con el nombre.

En mi documental sobre Terranova—*The Latecomers*—hay una escena donde aparecen un hombre y una mujer que en apariencia mantienen una conversación muy íntima. La escena en cuestión está planteada de modo muy simple: el hombre se sitúa ligeramente a la izquierda (*The Latecomers*, al contrario que *La idea del Norte*, es en estéreo) y la mujer ligeramente a la derecha. Suponemos que entre ellos hay un espacio abierto y se oye el rumor del agua. El mar sirve de bajo continuo para *The Latecomers*, de la misma manera que un tren había sido el bajo continuo de *La idea del Norte*. Esta escena se convirtió en lo que llamamos nuestra escena «a lo Virginia Woolf», en el sentido de que la relación entre los dos personajes da lugar a sobreentendidos bastante interesantes, pero evidentemente esos sobreentendidos han sido producidos a golpe de tijeras. Hasta donde yo sé, los dos personajes no se han encontrado nunca—y, en cualquier caso, el diálogo que sostienen en la escena nunca tuvo lugar—, pero tengo la curiosa sensación de que si se hubieran encontrado habrían tenido ese tipo de diálogo.

A lo largo de mis entrevistas con ellos, los dos personajes reaccionaron de manera muy diferente a mis preguntas, y precisamente esas reacciones divergentes crean la situación dramática de la escena. La mujer, que no conseguía acostumbrarse a la vida relativamente aislada de Terranova, decía: «Si no estoy segura de poder marcharme cuando lo desee, no me quedaré en Terranova». Por su parte, el hombre declaraba: «Thoreau, que comprendía la América del siglo XIX probablemente mejor que nadie, la contemplaba desde la perspectiva de una cabaña en el bosque; me gusta-

ría utilizar Terranova para llevar una existencia thoreauniana». Yo me encontraba, naturalmente (y digo «naturalmente» porque me gustaría que el documental lo transmitiera), en concordancia con los sentimientos thoreaunianos de este hombre, y por nada del mundo con los sentimientos más bien mercantiles de la mujer. De tal manera que, durante la entrevista, cuando ella decía: «Tengo que abandonar estos lugares de vez en cuando», le respondía invariablemente: «Pero ¿por qué?» y otras preguntas igualmente ingenuas. Ella me respondía repitiendo lo mismo, aunque con variaciones infinitas—era una persona que se expresaba con gran facilidad—hasta que finalmente me respondió con un malhumor contenido. Sin insultarme, me dio a entender que mis preguntas eran absurdas e ingenuas y que evidenciaban mi desconocimiento del Norte. Para ella estaba claro que si yo hubiera vivido allí habría aprovechado la primera ocasión que se me presentara para escaparme y volver a mi casa.

La irritación de este personaje resulta evidente en *The Latecomers*, pero ya no aparece como una reacción a mis preguntas sino al personaje thoreauniano que le di como interlocutor, que rechazaba la necesidad que confesaba sentir por las distracciones de la civilización, declarando: «Creo que una persona que se separa del corazón de la sociedad está mejor situado para ver claramente esa sociedad».

Por otra parte, volviendo a mi personaje femenino, mientras en la entrevista yo insistía un poco obstinadamente en mis «porqués», ella se puso nerviosa y me dijo: «A veces voy a Portugal Cove, y observo a las mujeres de allí, que sienten una terrible claustrofobia», etcétera.

Bien mirado, la escena se clarificó mentalmente cuando me di cuenta de que existía una relación dramática entre estos dos personajes. A partir de ese momento me di cuenta de que era necesario introducir Portugal Cove, que es un lugar

real, un pueblo encantador situado a unos diez kilómetros de San Juan de Terranova. Así pues, decidí que la escena se insertaría en el centro mismo del documental, ya que trataba de forma completamente explícita de la metáfora que nos preocupaba en *The Latecomers*, y tendría su propio centro allí. La estructura de la escena sería ABA—lo que en música se llamaría una forma ternaria—y como los dos segmentos A hacían intervenir a nuestros personajes principales discutiendo frenéticamente a golpe de frases cada vez más cortas, el segmento B representaría Portugal Cove de una manera u otra. Se introducía entonces a dos personajes bastante mayores y extraordinarios, que conocían por experiencia la naturaleza de la soledad, se desplazaba la perspectiva estéreo del segmento B hacia el extremo izquierdo y nos esforzábamos por sugerir la presencia de un puerto con ayuda del rumor de olas rompiendo en la orilla, un rumor mucho más fuerte que los de la escena A, y esta porción de la pantalla sonora se convertía en realidad en Portugal Cove. Se escuchaba el emocionante soliloquio de los dos personajes mayores, y en el momento en que el segundo comenzaba a desaparecer por el fondo, el sonido del agua se desplazaba de la izquierda al centro mientras la mujer continuaba hablando de Portugal Cove. Volviendo sobre ella, se percibe que por su parte nada ha cambiado y posiblemente nunca cambiará.

Le he dado una respuesta muy larga a su pregunta, pero estoy convencido de que hay que dar una dimensión dramática a los personajes de un documental.

J. J.: ¿No sería la música otra forma de influencia? Observo que, cuando habla de estructura del documental, utiliza términos como forma ternaria, ABA, etcétera.

G. G.: Exacto. En mi mente, todas las escenas de *La idea del Norte* y de *The Latecomers* tienen una forma que está con-

dicionada como mínimo por la dimensión musical, con una sola excepción: en *La idea del Norte* aparece una escena cuya estructura es bastante insólita y que, hasta donde yo sé, no existe en ninguna obra musical. Su centro es un diálogo entre dos personajes—B-A-B-A-B-A-B—, una especie de rondó invertido y desprovisto de centro, con entradas de C y D en los extremos. Me di cuenta de que la única forma de proyectar este tipo de forma era eliminando la idea de cámaras sonoras separadas para los personajes A y B. En numerosas situaciones de conversación hemos tratado el sobrante de dos entrevistas pasándolas por una cámara sonora única, manteniendo así a todos los personajes aislados a lo largo de la escena. De esa forma aparecen en el resultado final pasados por el filtro de cámaras sonoras diferentes, como si contaran todos los descubrimientos que habían hecho durante sus viajes metafóricos hacia el Norte. Esta técnica producía el efecto de partes desvinculadas; había una ausencia deliberada de contacto lineal, incluso si los personajes hablaban de cosas relacionadas con un mismo tema. Y la desvinculación estaba subrayada por el hecho de que cada discurso estaba provisto de una perspectiva sonora totalmente diferente. Por tanto, no es sólo una cuestión de formas musicales. A veces hay que inventar una forma que exprese los límites de la forma, y que tenga como punto de partida el miedo a la ausencia de forma. Al fin y al cabo, sólo existe un número limitado de rondós que se puedan explotar en un documental radiofónico: uno se da cuenta de que es necesario inventar algo que se adecúe a los criterios del medio, y eso fue finalmente lo que hicimos.

J. J.: Imagino que el principio de *La idea del Norte* responde a este concepto.

G. G.: Sí, el inicio posee una especie de textura de sonata en

trío; en realidad es un ejercicio de manipulación de texturas más que un ensayo consciente de regeneración de una forma musical. Hay tres personajes que hablan más o menos simultáneamente. Al principio aparece una joven sola que habla muy suavemente y al cabo de un rato, dice: «Cuanto más avanzamos hacia el Norte, más monótono resulta». En el momento exacto en que ella dice «*further*» [más], tomamos conciencia de que otro, un hombre, comienza a hablar diciendo «*Farther and farther north*».[1]

En ese momento, la voz del hombre adquiere un nivel dinámico más importante que la de la joven. Algunos instantes más tarde, mientras el hombre dice «Treinta días», se descubre una tercera voz que dice «Once años». Se ha efectuado otro cruce vocal.

No sé si alguna vez ha hecho un examen comparado de las series de Anton Webern y Arnold Schönberg, pero la escena ha sido construida con una especie de continuidad weberniana en lo que respecta al entrecruzamiento de voces, en el sentido de que se utilizan motivos similares pero no idénticos con el fin de intercambiar ideas instrumentales. Así pues, en ese sentido es de naturaleza musical; creo que la forma está libre de restricciones formales, lo cual es bueno y debería aplicarse en otros casos. Pero tomó su tiempo y, en el caso de *La idea del Norte*, comenzó a partir de los molestos recuerdos lineales. Tuve que elevarme poco a poco hasta otra forma de conciencia.

J. J.: La reacción de los oyentes ante su programa ha sido interesante: a algunos les ha parecido maravilloso, pero otros

[1] Gould utiliza las dos palabras *further* y *farther*, 'más lejos', que son aquí prácticamente sinónimos, para hacer que salga la voz del segundo personaje.

creían que escuchaban dos emisiones de radio a la vez y que tenían que ajustar la frecuencia.

G. G.: Sí, en efecto, es rara esa idea tan extendida según la cual, por un supuesto respeto a la voz hablada, hay que reducir reverencialmente el resto de parámetros que intervienen en un programa. A menudo, en los documentales televisados, me irrita el hecho de que, cuando un personaje abre la boca (el narrador, el sujeto o alguien que habla del sujeto), cualquier otra actividad sonora debe cesar o quedar fuertemente amortiguada, lo cual carece de sentido. El espectador medio es más capaz de asimilar una gran cantidad de información—y de reaccionar—que las ocasiones que se le dan la mayoría de veces. Hay una solución fácil que consiste en ofrecer a los oyentes la posibilidad de crear compartimentos distintos para cada elemento de información que se le suministra. Sin embargo, si se quiere que el oyente quede atrapado por una obra de arte, en el viejo sentido wagneriano del término, hay que proceder de otra manera. Y esa otra manera implica que todos los elementos se mantengan en un estado de flujo constante, de combinaciones y de agitación nerviosa (no en un sentido médico, claro), de tal manera que lo atrape la estructura y que no sienta en ningún momento la tentación de acomodarse y decir: «Aquí viene la transmisión del segundo acto». Ése es el problema de las óperas de Mozart. Hay momentos en que todo se detiene; se pueden prever las cesuras perfectamente.

Me parece esencial fomentar una clase de oyente que rechace pensar en términos de predominio, de prioridad, y el *collage* es uno de los medios para llegar a ello. Creo, por añadidura, que debería ser posible jugar con el sentido del tiempo, la escala del tiempo en sus relaciones con la voz individual; que debería ser posible escuchar una sola voz perci-

biendo, a partir de lo que dice, mensajes separados y simultáneos. He aquí algo que, a mi entender, no se ha intentado en la radio. Todo esto resultará muy claro, estoy convencido, cuando se llegue al nivel de una experiencia de la escucha realmente cuadrafónica. Sin embargo, me temo que puede hacerse mal uso de ella. Grandes compañías estadounidenses graban ya sinfonías cuadrafónicas, pero esencialmente se limitan a añadir mucho ambiente, lo cual es totalmente absurdo. ¿Es ése el verdadero objetivo de la cuadrafonía? ¿Es realmente el objetivo del documental radiofónico tratar los temas por separado? No, creo que cuando nuestra experiencia cuadrafónica se desarrolle, las objeciones que se le hacen al *collage* caerán por sí solas.

Tomemos un ejemplo muy simple. Si toco una sonata de Mozart al piano, me parece muy importante mantener un sentido de la distancia entre los motivos que pueden volver a una mano o a dos manos juntas, que pueden entrecruzarse o repartirse en los registros más extremos. Me parece muy importante ver esos motivos como una serie de planos que no se diferencian sólo por el *legato* o el *non legato*, sino por la proximidad y el alejamiento. Siempre me ha parecido sorprendente que nunca se haya pensado grabar el piano de esta forma. Acabo de hacerlo por mi cuenta con Scriabin; había imaginado mezclar las perspectivas utilizando ocho pistas con cuatro rangos de micrófonos colocados según planos diferentes. Pero nada molesta más a un ingeniero de sonido que intentar mezclar las perspectivas. El sentido de la superficie, el sentido del espacio y la proximidad simplemente no se explotan en la tecnología de la grabación. En cambio, en el ámbito del teatro radiofónico se encuentran los orígenes de una técnica muy refinada de colocación de los micrófonos. En cuanto se definen los personajes en el marco de una acción, hay que situarlos en términos

de alejamiento o de proximidad con respecto al espectador. Si, por el contrario, limitamos los personajes a la expresión de los pensamientos, se piensa que es suficiente instalándolos en una perspectiva única para hacer que cuenten lo que tienen que decir. Ése es el problema del documental de radio. Se ha separado el pensamiento de la acción y del movimiento; ésas son las barreras que quisiera ver eliminadas.

J. J.: Hablemos un poco más de esas ideas de espacio y de textura. A menudo se duda a la hora de utilizar el silencio de una forma que convenga a la importancia que le corresponde.

G. G.: Desde luego. Estamos lejos de haber pensado en ello suficientemente. Es cierto que la idea de una utilización integrada del silencio en música es relativamente nueva. Todo comenzó con la Bauhaus, con la idea de una explotación total del espacio, de todo lo que convierte el espacio en significativo. En música, fue Anton Webern el primero que aplicó esta idea. Con una prodigiosa clarividencia analítica, algunos exclamaron: «¡Pero Beethoven lo había hecho ya. Piensen en todos esos silencios del opus 133!». Ahora bien, incluso con la mejor voluntad del mundo, es imposible decir que Beethoven haya calibrado esos silencios con el mismo tipo de integridad aritmética—no, esos términos combinan bastante mal—, con el mismo sentido de la longitud exacta del sonido que demostró Webern. Así que, dado que se trata de un concepto completamente nuevo en música, no es sorprendente que en rigor no se haya aplicado en el ámbito del documental. Beckett y Pinter hicieron buen uso de ello en el teatro. Pero en estos autores es casi, en cierto sentido, el subproducto del ambiente siniestro que quisieron dar a sus obras, mucho más en todo caso que la utilización deliberada de la suspensión de la textura en tanto que componente de esa textura.

J. J.: Cuando una escena de sus documentales contiene dos, tres o cuatro niveles de acción simultánea, se tiene a veces la impresión de algo que recuerda a una fuga.

G. G.: Sí, y es difícil negar que este recurso no se deba a mi predilección por la fuga y a las muchas fugas que he tocado desde mi tierna infancia. Pero creo que también proviene de mi viejo apego por el órgano, del sentido de lo que los pies pueden hacer. No me considero un organista profesional, pero todos los que han pasado por la experiencia del órgano sienten la viva necesidad de un bajo, del asidero que proporciona. Apenas había pensado en ello hasta hoy, pero podría ser la razón por la que he tenido siempre la sensación de necesitar un continuo en todo lo que he hecho en la radio. En el caso de *La idea del Norte*, era el tren; en el de Terranova, era el rumor del mar; en el programa sobre Stokowski, el más reciente del que me he ocupado, era un gigantesco popurrí de música dirigida por Stokowski, que fluía sin interrupción y jugaba el papel de un continuo. No sería contrario a la idea de hacer un día algo más monofónico, pero hasta hoy he tenido siempre la necesidad de operar a partir de una especie de telón de fondo donde se situaban otros elementos, otras ideas a las que era posible dar relieve de este modo.

En particular, dos escenas del programa sobre Terranova están ligadas a esto que decimos: el prólogo y el epílogo. Son los dos segmentos de ese programa en los que todo el elenco, bastante monumental, de catorce personajes, aparece bajo la forma de una especie de coro griego. En realidad, a lo largo de la obra, siete de esos personajes no tienen otra ocasión de aparecer en escena, y sólo aparecen en esos dos episodios como elementos de la textura. Me parece muy importante que todo el mundo esté presente en esos segmentos. En consecuencia, la obertura es una espe-

cie de lento y largo *travelling* anterior, como si se hubiera rodado desde un helicóptero que atraviesa un banco de brumas. Mientras se atraviesa la bruma, las voces comienzan a superponerse y a acumularse en torno al espectador. No obstante, permanecen estáticas, como si estuvieran bloqueadas y no pudieran moverse. Para el espectador, sin embargo, la perspectiva parece moverse, ya que poco a poco toma conciencia de la presencia de un acantilado sobre el que rompe el oleaje. El epílogo es totalmente diferente. Mientras que, en el prólogo, el movimiento del agua va de izquierda a derecha, y el acantilado parece situarse ligeramente a la derecha del centro, de manera que cada ola parece apartarse atravesando la pantalla, en el epílogo se tiene claramente la sensación de alejarse de la isla, y el movimiento del agua se transforma situándose sucesivamente a la izquierda y luego a la derecha. El efecto que se produce vuelve a dar la sensación de que se contempla el paisaje desde una altura considerable y de que se percibe el murmullo de las olas de los dos lados a la vez.

Como en el principio del programa, todos los personajes están presentes de nuevo, sin embargo en el epílogo están todos en movimiento. Por otra parte, el personaje principal, que en el guion—iba a decir en la partitura—se convierte en el narrador, está situado a la derecha durante todo el programa. Pero al principio del epílogo, en el momento en que dice: «A veces me voy de excursión y atravieso el país», su voz comienza por primera vez a moverse. Él mismo está en movimiento. Su viaje le lleva finalmente hasta el extremo izquierdo de la pantalla (mientras se mueve, hace una pausa en el centro), y durante los tres minutos y cincuenta y tres segundos que dura el epílogo se encuentra con los otros personajes que hasta ese momento no han tenido ningún contacto directo con él. Esos personajes se mue-

ven de izquierda a derecha, mientras que él va en dirección opuesta. ¿Hasta qué punto es legítimo el viejo truco de Hollywood que consiste en hacer pasar el paisaje a lo largo de un tren inmóvil? Ésa es la pregunta.

Todos esos personajes pasan, por supuesto, unos delante de otros igualmente en otro sentido. La mayoría de ellos ponen de manifiesto su situación («Maldecimos a nuestros antepasados por establecerse en Terranova… ¿Quién puede ser tan idiota como para querer instalarse en este peñasco?»), en el mismo momento en que nuestro narrador encuentra el modo de ser optimista en un mundo y un lugar muy difíciles («La gente hace lo que sea por seguir la corriente, pero me parece estúpido, ya que la corriente es más bien fangosa»). Así que pasan unos al lado de otros en el sentido de que no se comprenden. La secuencia funciona así a varios niveles.

Pero lo único que hace el narrador es toparse con los personajes, uno a uno. Cuando una voz comienza por la izquierda, es seguida segundos más tarde por otra, y las palabras del narrador están elegidas de tal manera que—como con el *further* y el *farther* del prólogo de *La idea del Norte*—chocan con las de otros personajes.

J. J.: Ha dicho antes que aisló las voces en diferentes cámaras sonoras. ¿Las filtró para intensificar las diferencias?

G. G.: Sí, uno de los mejores medios de compensar un defecto de diversidad cuando se trabaja en mono consiste precisamente en utilizar este tipo de truco. En *La idea del Norte*, habíamos manipulado las voces con la ayuda de toda clase de filtros para acentuar la diferencia entre los personajes. Pero cuando quieres volver a la voz real se plantea un problema. Está descartado eliminar de golpe el filtrado, pues produciría un efecto muy evidente y brusco. Hay que pro-

ceder de manera gradual, exactamente de la misma manera que cuando en el órgano se cambia de registro.

En otro orden de ideas, el problema se plantea igualmente en el programa de Stokowski. En un momento dado, más o menos a los dos tercios del programa, quería hacerle hablar de los viejos tiempos, de la época de las grabaciones acústicas. La secuencia no era muy difícil de iniciar; nos contentábamos con proyectar sobre un plano de fondo sinfónico un material de canciones folclóricas que embellecían o ensanchaban el efecto armónico del plano de fondo, la *Sinfonía n.º 11* de Shostakóvich. Al final de la secuencia de canciones folclóricas, el estribillo de un himno mormón, «*Come, come, ye Saints*» (Stokowski está hablando en ese momento de los emigrantes que se instalan en Estados Unidos) nos conduce a la tonalidad de *sol mayor*, y a través de su dominante—*re*—insertamos algunos compases de *Ein Feste Burg*, que había grabado en Filadelfia en los años veinte. Esto le recuerda los viejos tiempos, sus inicios en los estudios de grabación (lo que se remonta, de hecho, a 1917), y escucha su primera versión de la obertura de *Rienzi*—tecnológicamente espantosa pero muy divertida—tocada exclusivamente en el canal derecho. Esto introduce a su vez una secuencia de cuatro o cinco fragmentos mono recogidos de los archivos de la orquesta de Filadelfia que databan de 1910, 1920 y 1930. La orquesta mejora como instrumento con cada ejemplo sucesivo, pero se puede percibir también un progreso tecnológico a medida que se avanza en el tiempo. Sin embargo, Stokowski abandonó Filadelfia en 1938, y la cuestión era saber cómo llevarlo en tiempo real hasta el presente. Pues bien, por pura casualidad descubrimos una grabación del «Encantamiento del Viernes Santo», de *Parsifal*, que había realizado en 1936, o sea, una de las últimas grabaciones de su período de Fi-

ladelfia, y la comparamos con otra grabación de la misma obra realizada en Houston a fines de los años cincuenta. De milagro nos dimos cuenta de que durante cuarenta y cinco segundos estas dos grabaciones tenían un *tempo* idéntico, casi nota por nota. Así que en el programa, la versión de Filadelfia se utiliza durante unos treinta segundos y, mientras queda oculta en el vacío de una frase, superponemos la versión de Houston haciendo pasar lentamente esta última de izquierda a derecha, comprimiéndola de manera que no empiece a sonar bien de manera súbita. Suena, en realidad, un poco como si la orquesta y los técnicos se aproximaran a un nuevo ideal tecnológico, sin llegar a conseguirlo. Al mismo tiempo, Stokowski dice: «Hoy, las cosas son mucho mejores que en el pasado, pero creo que aún podemos hacerlo mejor», y así lo devolvemos al presente.

J. J.: Decía hace un momento que la narración era una «debilidad». ¿ A qué se refería?

G. G.: Se trata de un problema del que me he dado cuenta recientemente en lo que concierne al documental radiofónico. En el programa sobre Terranova, el hecho de tener un narrador no me satisfacía (no por culpa del narrador mismo, que era fantástico, sino por el hecho de que nos sentíamos forzados a tenerlo). Me parecía una debilidad formal, dado lo que puede ser la radio hoy, y después he pensado mucho en ello.

El mono impone ciertas limitaciones que desaparecen instantáneamente con la llegada del estéreo. Pero a su vez éste impone otras. Es curioso y paradójico, pero una de las grandes ventajas teóricas del estéreo—la posibilidad de situar las voces de manera separada—tiende a engendrar sus propios problemas, salvo que se preste una atención muy minuciosa. Por ejemplo, es maravilloso poder hacer que

hablen dos personajes al mismo tiempo, como fue a menudo el caso en *The Latecomers*, y ni siquiera tener la sensación de un procedimiento o, más exactamente, de que esa sensación sea más profunda, de percibirla de manera tan íntegra que no moleste en absoluto. Pero, en cierto sentido, los diálogos y los tríos de *The Latecomers* tienen algo menos dramático, debido a su separación, que las situaciones equivalentes que existían en *La idea del Norte*, aunque en este último el mono impedía una definición tan clara.

Así que, usando un término del cine, el *fundido* tiene un papel muy diferente. El concepto de fundido era algo esencial en radio mono; era una de las herramientas fundamentales de la narración. Ahora bien, en estéreo es un elemento relativamente menos importante. Se llegan a realizar entrecruzamientos de derecha a izquierda con tal destreza, se pueden desarrollar tantas cosas simultáneamente y hacer cortes secos tan exactos y tan deliberados que la necesidad de las funciones de cambio de escena que proporciona el fundido no se impone tanto. Por extensión, podríamos preguntarnos si, en la medida en que exista una separación parecida, no sería posible sacarle tanto partido como para prescindir de elementos que formaban parte integrante de la técnica del fundido, el elemento de narración en particular. Mientras realizaba *The Latecomers*, el problema de la narración se me había planteado de manera cada vez más aguda; parecía obligarnos a adoptar un orden concreto que corresponde a la disposición de los acontecimientos. Creo que cuando decía que debía existir un medio de integrar el silencio, eso implicaba que era posible abordar el mismo problema de otra manera, que podía ir más allá de la simple presentación de una serie de hechos y acontecimientos. Las nuevas posibilidades de separación disponibles actualmente deberían permitirnos

limitar las concatenaciones lineales. No se trata tanto de negar lo que era bueno en el pasado como de sacar partido a una nueva modalidad. La utilización de esta nueva modalidad—la estereofonía o la cuadrafonía—no consiste en desarrollar los problemas inherentes a la monofonía. A esto me refería cuando decía que se podía dejar de lado la narración.

La idea del silencio está contenida en esta toma de conciencia. Desde el momento en que es posible separar a los personajes y situarlos en primer o segundo plano, a izquierda o derecha, o en el tiempo, el silencio se convierte en un estímulo singularmente potente, aunque hay que pensar cómo utilizarlo. ¿A la manera de Webern? ¿En proporción con la duración del sonido? ¿Imitando simplemente lo que se hacía cuarenta años atrás en un lenguaje puramente abstracto? ¿Diciéndonos: «Habría que poner silencios en un documental, y tener siete segundos y medio de silencio por quince segundos de sonido, o una relación de este tipo»? Pues bien, cuando se hace esto, se adoptan leyes de la polifonía weberniana y se comete el error que cada nuevo medio tiende a cometer cuando aparece. No creo, pues, que ésta sea en absoluto la respuesta.

La verdad es que la mayor alegría de trabajar en el ámbito de lo que me gusta llamar el documental de radio proviene de que uno está libre de este tipo de restricciones. Como se supone que el documental debe estar ligado a la información pura y simple, debe tener un núcleo de información como base de todo el proceso, nos ofrece la más magnífica de las excusas—una especie de pasacalle de hechos—y además nos libera al permitirnos, de entrada, tratar el arte de forma factual y garantizada, al modo en que suele tratarse la información pura. Al mismo tiempo, nos autoriza a transformar esa información en lo que antes se habría lla-

mado una «obra de arte». Se trata de incorporar esta información según los términos que le son propios (en los que no existiría contradicción entre los procesos del «arte» y los de la «documentación»).

UN HOMBRE DE LA NOCHE

Extracto de una entrevista realizada por teléfono en 1980 y aparecida en el libro de Elyse Mach Great pianists speak for themselves *(Nueva York, Dodd, Mead & Co)*

ELYSE MACH: Independientemente de las convincentes y preciosas teorías que ha elaborado *a posteriori* para explicar por qué rechaza el concierto, muchos se han preguntado si, en realidad, la razón principal por la que renunció a ello no es simplemente que usted sufre pánico escénico.

GLENN GOULD: Nunca me ha provocado una aprehensión particular la perspectiva de tener que tocar ante el público. La sala de conciertos me ha parecido siempre un lugar poco hospitalario para hacer música, pero nunca me ha producido un miedo excesivo. Me tomaba siempre el pulso antes de un concierto por pura curiosidad científica, y era invariablemente muy rápido. Así que se producía claramente un fenómeno de excitación nada natural, pero nunca parecido a un ataque de pánico, aunque sólo fuera porque era casi indiferente a lo que pasaba. En realidad, contaba mentalmente los años y el número de conciertos que me separaban del momento en que al fin podría olvidarme de los conciertos. Creo que si hubiera tenido que depender de los conciertos o hubiera sabido que iba para largo, me habría sentido muy desgraciado y deprimido. Lamentablemente, hasta cierto punto así es como me sentía, sobre todo cuando me embarcaba en largas giras, especialmente por Europa. Pero, dado que me planteaba esos concier-

tos como un medio para un fin, sabía que algún día podría hacer música de una manera sensata, y el hecho de saberlo me permitía continuar.

E. M.: Volvamos a lo que decía sobre un retiro precoz. ¿Cuánta gente puede retirarse a los treinta y dos años? ¡La mayoría de nosotros ni siquiera hemos comenzado a esa edad!

G. G.: Es simplemente una cuestión de objetivos y de prioridades. Después de 1962, aceleré considerablemente mi actividad discográfica, que hasta entonces había sido marginal con respecto a la concertística, como les ocurre a la mayoría de intérpretes.

E. M.: ¿Cuáles son, en su opinión, sus mejores discos?

G. G.: Mi disco preferido es una grabación de obras de Byrd y Gibbons cuya música está muy cerca de mi corazón. He adorado siempre la música para virginal—en realidad, toda la música de los Tudor—y, gracias a Dios, poseo un piano que es posible hacer sonar más o menos como un clavecín, incluso como un clavicordio.

E. M.: Es extraño que elija esa grabación. Habitualmente, cuando se piensa en Glenn Gould, se piensa en Schönberg y en Bach. ¿Diría usted que es un especialista en esos dos autores, o preferiría estar al margen de las etiquetas?

G. G.: No tengo ninguna objeción a que se me etiquete como especialista si se trata de esos ámbitos, pero creo que hay que recordar también que he grabado todas las sonatas de Mozart, la mayor parte de las de Beethoven y, por supuesto, todos los conciertos de Beethoven, así como numerosas obras de Hindemith, Prokófiev, Grieg, Bizet, Scriabin, etcétera. Hace muy poco he grabado un álbum de Sibelius, que escribió una gran cantidad de obras para piano, la ma-

yor parte de las cuales no valen absolutamente nada. Sin embargo, entre ellas hay obras de gran calidad, y me parece que las tres *Sonatinas* que he grabado entran en esa categoría. Son obras bastante extrañas, ya que son casi enteramente diatónicas y formalmente casi neoclásicas, algo muy raro en un entorno postromántico (fueron escritas entre la *Cuarta* y la *Quinta sinfonía*), pero me parece que se sostienen muy bien.

E. M.: ¿Qué es lo que le atrae particularmente de la música de Schönberg?

G. G.: Al principio, creo que me atrajo el hecho de que algunos de mis profesores lo detestaban; hacerse cargo de la defensa de algo es a veces un buen pretexto para las revueltas de la adolescencia. En realidad, siempre me han atraído las músicas que, de una u otra forma, son contrapuntísticas, mientras que la música homofónica me aburre soberanamente. He dicho a menudo que, en lo que concierne a la música, tengo un agujero negro de alrededor de un siglo, marcado por un lado por *El arte de la fuga* y, por el otro, por *Tristán*. Todo lo que se sitúa en medio era para mí, en el mejor de los casos, más un objeto de admiración que de amor. De esta generalización excluiría, desde luego, a Beethoven y algunas obras de Haydn y de Mendelssohn, pero hay muchos compositores de ese período que no toco en absoluto: Schubert, Chopin y Schumann, por ejemplo.

También mis gustos en materia de música contemporánea son muy limitados. Por ejemplo, no puedo soportar a Stravinski. Me parece que su música tiene una orientación esencialmente vertical y apenas es interesante desde el punto de vista horizontal. En comparación, la integración de la línea y el equilibrio armónico es muy aparente en las mejores obras de Schönberg; se podría incluso decir que el in-

tento de ese tipo de integración es uno de los rasgos característicos de Schönberg, y no me refiero sólo a sus obras dodecafónicas. Me han atraído diferentes aspectos de su arte en épocas diferentes de su vida. De su juventud, durante su período tonal, lo que me interesa es lo que podríamos llamar la radicalidad de su arte: utiliza un cromatismo que va hasta los límites últimos de la tonalidad, y no como algo gratuito sino como resultado lógico del contrapunto más intenso nunca logrado por la música postromántica. Me parece que las obras de esa época se han comprendido muy mal, incluso hoy; en mi opinión, *Pelléas et Mélisande* es una obra tan bella como cualquiera de los poemas sinfónicos de Strauss, lo que es mucho decir ya que adoro a Strauss. En cuanto a la *Sinfonía de cámara en mi mayor*, es simplemente un caso aparte.

La verdad es que no es menor mi interés por las obras escritas en la época de la Primera Guerra Mundial, el momento en que Schönberg ha dejado de escribir tonalmente pero no utiliza aún el sistema serial. Hay una o dos obras maestras de esa época—*Erwartung* particularmente—, pero tengo que confesar que *Pierrot lunaire* me exaspera, siempre me ha exasperado. Por otra parte, no creo que Schönberg estuviera hecho para seguir una carrera de miniaturista. En mi opinión, obras como las *Seis pequeñas piezas para piano,* op. 19, pese a su influencia sobre otros compositores, como Webern, son en el caso de Schönberg el reflejo de una gran incertidumbre en cuanto a qué camino musical tomar. Debo añadir que me parece que ninguna de sus mejores obras se encuentra entre las que escribió para piano, incluido el *Concierto*, probablemente porque Schönberg tenía tendencia a utilizar el piano como un medio cómodo y un poco dudoso de experimentar nuevas técnicas. Dicho esto, creo que la *Suite*, op. 25 es una obra maravillosa. Es la primera en la

que utiliza la serie de principio a fin. Fragmentos de la *Serenata*, op. 24 y de las *Cinco piezas para piano*, op. 23 están construidos sobre una serie, pero la *Suite* utiliza la serie desde la primera hasta la última nota y, por tanto, también el piano se emplea de modo experimental.

Pero, al margen de los experimentos, me parece muy notable el humor de esas primeras obras seriales. Son tan accesibles que resultan extraordinariamente encantadoras y refrescantes. Schönberg no era conocido precisamente por su sentido del humor, y de pronto, y por muy poco tiempo, parece haber descubierto en él, en los años veinte, una tendencia humorística latente muy atractiva. Yo no soy, por otra parte, un adepto acérrimo del sistema serial; admiro a Schönberg pese a él, no a causa de él. Pero es incontestable que este sistema permitía satisfacer la necesidad germánica de lo que podría llamarse una coherencia visual tanto como auditiva de la música, y sin duda es ésta la razón que hizo de Schönberg, aunque sólo fuera temporalmente, un hombre feliz.

En cambio, me parece que las obras tardías—como el *Concierto para piano* y el *Concierto para violín*, que escribió en Estados Unidos—son demasiado evidentes y mecánicas, por no decir desprovistas de humor. Su arquitectura me parece muy previsible, y no creo que sea posible adaptar felizmente el sistema serial a la forma de *allegro* de sonata. No es eso lo que debería hacer, y sin embargo es lo que hizo Schönberg en sus últimos años. Si me permite utilizar, por analogía, el lenguaje del montaje magnetofónico, digamos que el problema es que se perciben demasiado los empalmes.

E. M.: Partiendo de lo que acaba de decir, ¿cómo ve el porvenir de la música en cincuenta o cien años?; ¿qué cree que escribirán los compositores?

G. G.: Ah, las predicciones en música son tan azarosas como en cualquier otro ámbito, y no estoy seguro de tener ideas claras sobre la cuestión. Me parece, sin embargo, que no se puede estar muy seguro de que la música seria, poniendo comillas, esté destinada a existir indefinidamente bajo la forma actual. Es muy evidente—y con ello no digo nada original—que el tipo particular de organización sonora sobre el que se apoya la tradición germánica, tan bien representada en los siglos XVIII y XIX, se acerca a su fin.

Supongo que habrá compositores que se comprometerán en una u otra dirección, pues así es como se manifiestan actualmente una serie de movimientos de reconciliación en los que los elementos tonales nostálgicos reaparecen en un contexto bastante interesante. Puede que un día veamos una especie de mezcla del sonido musical y el sonido hablado, no en el sentido de la ópera, sino en cualquier cosa que se parezca al ámbito que me interesa especialmente, como los documentales que aúnan parcialmente composición musical y género dramático. Constituyen una síntesis de disciplinas variadas, en las que algunos elementos abstractos o de pura estructura se alían con otros elementos muy concretos, hechos objetivos. Pero, sea lo que sea, no soy un profeta, y no estoy en disposición de responder a su pregunta con precisión, excepto para decir que a veces dudo seriamente que la música siga teniendo una existencia feliz como disciplina autónoma en el contexto de lo que llamamos las artes.

E. M.: ¿Qué cree usted del concierto como fórmula? A veces se oye decir que se trata de una especie en vías de extinción.

G. G.: ¿Sabe usted? No voy a conciertos; iba muy pocas veces cuando yo los daba, y el último al que asistí se remonta a 1967, así que me resulta muy difícil saber si la fórmula del

concierto está desprovista de validez actualmente. En todo caso, lo único que puedo decir es que lo está para mí. En mi opinión, la música debe escucharse en privado. No creo que deba utilizarse como una terapia de grupo ni como una forma más de experiencia comunitaria. Pienso que la música debería llevar al público—al intérprete también, claro—a un estado de contemplación, y que es imposible alcanzar esa condición con 2999 personas sentadas a mi alrededor. Mis objeciones frente al concierto son, pues, de orden esencialmente moral más que musical. Pero, por lo que se refiere a un concierto como tal, no tengo ningún interés particular en escuchar una secuencia de sonidos instrumentales idénticos a lo largo de la misma velada, sobre todo si se trata de un concierto de piano. Sé bien que existen fanáticos del piano y que son numerosos, pero yo no soy uno de ellos. La música de piano apenas me interesa.

E. M.: ¿La música para el instrumento que toca usted no le interesa? Es difícil creerlo.

G. G.: No, no, no soy un fanático de un instrumento como tal, ni de ningún instrumento, a decir verdad. Incluso diría que instrumentalmente soy indiferente. Me produce un gran placer, por supuesto, escuchar una interpretación brillante, incluso tratándose del piano, pero también en este caso no *porque* intervenga el piano. Para mí ha sido así siempre.

E. M.: ¿Qué instrumentos escucha? ¿A qué intérpretes actuales admira?

G. G.: ¡Ay, Señor! Ésta es una de esas preguntas espantosas. Si digo que admiro a A y B, omito probablemente a C y D, así que no considere completa la lista que le voy a dar. Si me ciño a pianistas que he escuchado recientemente con placer y alguna regularidad, tendría que mencionar las grabacio-

nes de los conciertos de Mozart que ha hecho Alfred Brendel. Curiosamente, no me gustan los conciertos de Mozart, en mi opinión ninguno de ellos funciona realmente bien como estructura; y, sin embargo, a juzgar por las grabaciones, Brendel está muy cerca de lograr que funcionen.

En las obras del repertorio romántico tardío—que tampoco es un ámbito que me interese particularmente—, me gusta mucho lo que hace Alexis Weissenberg. Ha realizado una grabación maravillosa de una obra que no me tomaría la molestia de escuchar normalmente, el *Segundo concierto* de Rajmáninov; pero he escuchado la grabación, dirigida por Karajan, al menos tres o cuatro veces, y me parece que se trata de una visión extraordinariamente penetrante de Rajmáninov, un compositor que sin duda no merece tanta atención. Weissenberg adopta un planteamiento esencialmente clásico, mientras que la obra se toca casi siempre de forma muy romántica. En la interpretación de Weissenberg no tenemos la impresión de escuchar a un gran virtuoso espoleando a un viejo caballo de batalla; no parece una competición exagerada entre piano y orquesta, entre solista y director. Al contrario, da la impresión de que la parte solista se integra perfectamente en la estructura, por más deficiente que sea la estructura misma. Se trata de un gran logro en materia de interpretación.

E. M.: En el retrato que hace usted de Stokowski,[1] relata la grabación del concierto *Emperador*, de Beethoven, que realizó en compañía del viejo maestro. Los *tempi* elegidos por usted son poco ortodoxos, por decirlo suavemente. ¿Cree que Beethoven los reconocería si resucitara?

[1] Glenn Gould, *Le dernier puritain*, *op cit* , vol. I.

G. G.: El *tempo* no me parece en sí mismo una cuestión muy importante. Lo que cuenta, en mi opinión, es que exista una relación orgánica entre las unidades temáticas de una obra. En cuanto a la reacción hipotética de Beethoven si resucitara, ni siquiera lo había pensado, a decir verdad no me preocupa, pero ya que a usted sí parece preocuparle me voy a permitir especular al respecto. No es preciso remontarse hasta la época de Beethoven para darse cuenta de que las ideas de *tempo* son muy variables según el lugar y la época, y de que son el reflejo de preocupaciones locales y temporales.

Por ejemplo, he extraído una frase muy interesante de la autobiografía de Erich Leinsdorf que me dejó estupefacto cuando la leí. No la citaré palabra por palabra, pero hablando de los años treinta, especialmente en Estados Unidos, dice que los *tempi* eran en general mucho más rápidos que hoy. Después de leerlo, me puse a escuchar con atención todas las grabaciones que pude encontrar de esa época; ¡y resulta que es absolutamente cierto! Por otra parte, me parece que hoy muchos espectadores son capaces de tolerar obras de muy vasta dimensión, lo que era prácticamente insólito hace treinta o cuarenta años. Como usted sabe, incluso en una época tan cercana como principios de los años cincuenta, estaba prácticamente excluido hacer escuchar al público—fuera de Austria, Alemania y, acaso, Holanda—las sinfonías de Bruckner o Mahler, mientras que ahora eso ni siquiera plantea el menor problema. En suma, la música se toca hoy muy a menudo a un *tempo* absolutamente fúnebre. Se podría ir más lejos y constatar hasta qué punto el auditorio está dispuesto a permanecer tranquilamente sentado, en la sala de conciertos o en su casa, escuchando durante horas la música «psicodélica» de los años sesenta. ¿Qué es lo que escuchan? No sólo un único ambiente, sino a menudo un único acorde o una única pro-

gresión (pienso en cosas como *Stimmung* de Stockhausen o *In C* [*En do*] de Riley, que me aburren mortalmente). Sea lo que sea, actualmente el público es manifiestamente capaz de encontrar placer en la prolongación de composiciones monótonas durante largo rato.

Ahora bien, sabemos que en época de Beethoven el público soportaba conciertos increíblemente largos, que la mayor parte de los espectadores de hoy ya no soportarían. Pero ignoramos si habrían sido capaces de soportar igualmente una continuidad en los *tempi*. Sin embargo, según la naturaleza de la música, es muy verosímil imaginar que el público de la época de Bach tenía realmente esa capacidad.

E. M.: En toda nuestra conversación sobre el Glenn Gould músico, apenas hemos hablado de Glenn Gould como persona. ¿Quién es usted fuera del estudio de grabación? ¿Cómo vive?

G. G.: Me resulta imposible separar el estudio de grabación de mi vida personal. El estudio de grabación y la especie de seguridad uterina que me brinda es parte integrante de mi vida. Imagino que todo esto forma parte de mi sueño de llevar lo más lejos posible una existencia secreta, como Howard Hughes. Creo que soy alguien muy celoso de mi privacidad. Estoy solo o casi solo, y el estudio de grabación, con sus equipos muy reducidos, me proporciona el ambiente que necesito para trabajar de forma productiva, bien para hacer música, bien para trabajar en programas de radio o televisión. Casi siempre permanezco despierto toda la noche, raramente me acuesto antes de las cinco o las seis de la mañana, tras mirar los primeros informativos del día en la tele. Suelo levantarme hacia las tres del mediodía.

Este régimen se ha ido estableciendo al cabo de los años. Cuando daba conciertos, me acostaba muy pronto si tenía

un concierto por la mañana, o muy tarde si tenía el concierto por la tarde. Así que mi régimen era muy irregular; pero después me he convertido en una persona nocturna. Tengo un estudio muy agradable en Toronto, donde me dedico al montaje, en plena noche, y trabajo a menudo hasta el alba.

E. M.: ¿Qué hace cuando no graba?

G. G.: Es importante entender que en mi trabajo sólo un cincuenta por ciento de lo que hago tiene relación con la música estrictamente hablando. Tomemos el ejemplo de mis programas de radio. Para realizarlos, necesito muchísimas horas de estudio. De hecho, la razón por la que ahora tengo mi propio estudio es que en la CBC se cansaron de mí y ya no me ofrecían las quinientas o seiscientas horas de estudio que necesitaba para producir un programa. Finalmente, me dijeron: «Si quiere continuar, cómprese su propio equipo, instálese un estudio y realice sus programas; pero no venga hasta que termine, porque no podemos ofrecerle tanto tiempo». Esto me viene muy bien, dado que mis programas son tan complicados que necesitan efectivamente una cantidad de tiempo que parece extravagante. En suma, escribo mucho, y, en realidad, cuando digo que consagro el cincuenta por ciento de mi tiempo a la música, exagero un poco.

E. M.: Hace unos años, leí un artículo que usted escribió sobre Barbra Streisand.[1] Me sorprendió...

G. G.: He escrito artículos sobre toda clase de temas, desde la política hasta cantantes de música pop. Hace mucho tiempo, escribí un texto del que estoy muy orgulloso, titulado *En busca de Petula Clark*, en el que la cantante era un pre-

[1] Véase Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, *op cit*, vol 2.

texto para estudiar a la generación de los «hijos de las flores» de mediados de los años sesenta.

En cuanto a Barbra Streisand, me limité a declarar mi pasión inmoderada por su manera de hacer música. Me encanta todo lo que hace…, en fin, casi todo. Hay algunos discos en los que intenta hacer una especie de pseudo rock chic que me parece abominable. Es cierto que toda la música rock me parece abominable; es tan simplona y primaria… Yo no consigo entender nunca las cosas que son demasiado simples.

Pero Streisand es extraordinaria. Aparte de Elisabeth Schwarzkopf, no conozco a otra cantante que me haya impresionado tanto. Hace unos dos años, me invitaron a una emisión de la CBC que consistía en preguntar a diversas personalidades cuáles eran sus discos preferidos. Pasé una hora hablando de Streisand y reproduciendo pasajes de sus discos; quería mostrar que existía, a pesar de sus diferencias, una serie de similitudes entre Streisand y Schwarzkopf. En primer lugar, son dos grandes maestras de la cursiva: tienden a llamar la atención sobre detalles muy inesperados—como, por ejemplo, ínfimas inflexiones enarmónicas—, y lo hacen de una forma meticulosamente preconcebida, aunque consiguen que dé la impresión de que se trata de algo absolutamente espontáneo. Me resulta imposible pensar en nadie que iguale la forma en que Schwarzkopf pone en cursiva la última escena de *Capriccio*, de Strauss, salvo quizá Streisand al cantar *A child is born* de Dave Grusin. Esta canción contiene dos escalas descendentes en dos modos diferentes, y escuchar a Streisand modularlas… ¡es sencillamente increíble y cautivador! Me resulta muy difícil explicar por qué cosas como ésta me emocionan tanto…

Por cierto, ya que hablamos de presentar discos en la radio, aprovecho para confesar que me divierte mucho. Siem-

pre he deseado ser presentador de los informativos en la tele, y aunque sé que nunca tendré oportunidad de hacerlo, porque el sindicato de presentadores es muy poderoso, me encantaría. No me imagino nada más divertido que ser alguien como el comentarista estadounidense Walter Cronkite por un día.

E. M.: Al margen de la música ¿le puedo preguntar por sus creencias personales? ¿Cree en el más allá?

G. G.: La verdad es que recibí una educación protestante en la Iglesia presbiteriana. Dejé de frecuentar la iglesia hacia los dieciocho años, pero toda mi vida he tenido la intensa sensación de que existe efectivamente un más allá; la transformación del espíritu es algo que hay que tener en cuenta y debemos esforzarnos por conducir la existencia pensando en esa posibilidad. Por eso aborrezco todas las filosofías del aquí y el ahora. Por otro lado, no poseo ninguna imagen objetiva con la que construir mi idea del más allá, y reconozco que es muy tentador formular una teoría reconfortante de la vida eterna que nos permita reconciliarnos con la ineluctabilidad de la muerte. Me gustaría pensar que no utilizo esas ideas como un medio deliberado para tranquilizarme. Hay algo que me parece intuitivamente verdadero, y nunca he tenido necesidad de hacer esfuerzos para convencerme de la probabilidad de una vida en el más allá. Simplemente, es algo que me parece mucho más plausible que la nada y el olvido.

E. M.: En torno a las personalidades célebres siempre se crean mitos y leyendas parcialmente ciertas. En su caso, las dos anécdotas que me vienen inmediatamente a la cabeza son el mito de los guantes y el mito de la silla rota. ¿Qué hay de cierto en todo ello?

G.G.: ¿Sabe usted? A veces la verdad es casi una leyenda. Pero empecemos por el mito de los guantes. Normalmente, siempre que salgo uso guantes y bufanda. Pero no es cierto que lleve guantes en lugares cerrados, a menos que se trate de una habitación muy fría. Todas las informaciones fantasiosas que circulan sobre esto provienen de mis inicios en CBS, cuando en una ocasión autorizamos a algunos periodistas a asistir a una sesión de grabación, algo que ya no hago desde hace muchos años. Resulta que a menudo hacía una temperatura glacial en la cabina, a causa del aire acondicionado, mientras que en el estudio propiamente dicho hacía mucho calor. Lo único que hacía era ponerme una bufanda y guantes cuando iba a la cabina a escuchar las tomas. Pero inflaron esta simple medida de precaución hasta convertirla en un verdadero ritual. En muy poco tiempo, el episodio se convirtió en el tema obligado de todo artículo sobre mí, y se publicaron montones de historias absolutamente ridículas.

Para aclarar el asunto, debo admitir que, efectivamente, una vez di un concierto no sólo con bufanda sino con abrigo y un par de mitones para mover los dedos libremente. Fue en uno de los conciertos que ofrecí con la Orquesta Filarmónica de Israel, en 1958. Había llegado a Jerusalén unas horas antes del concierto y descubrí que la sala estaba helada. No es que hubieran olvidado poner la calefacción, es que la sala no disponía de calefacción. Hacía unos doce grados de temperatura en el exterior y tal vez quince o dieciséis en el interior. Ignoro si el público soportaba bien aquella temperatura; yo, en todo caso, no la soportaba. Y les dije a los organizadores: «No puedo tocar aquí. Habrá que sustituir el concierto por una sinfonía, pues de lo contrario voy a coger un gran catarro y tendré que cancelar la gira». Como la orquesta no disponía del material necesario para

interpretar una sinfonía, terminamos llegando a un acuerdo sobre mi vestimenta. El maestro de ceremonias salió a escena a explicar lo que pasaba. Luego hice mi aparición con abrigo y una bufanda alrededor del cuello, en medio de grandes carcajadas. Creo recordar que no llevaba gorro, pero estoy seguro de que llevaba mitones, que me dejaban los dedos libres. Y así toqué el *Segundo concierto* de Beethoven. Pero la prensa difundió que yo daba casi todos los conciertos vestido de esa manera; cuando esas historias comienzan a circular, no hay nada que hacer: adquieren una existencia autónoma.

E. M.: También está la famosa silla…

G. G.: Siempre he utilizado la misma silla, por la sencilla razón de que no puedo soportar estar sentado en un asiento que no se adapte a mi manera de tocar el piano. Para empezar, me niego a tocar sentado en una superficie que no sea rígida, y eso elimina todos los taburetes de piano convencionales. Mi silla, por cierto, perdió ya todo lo que le quedaba de su asiento: durante una gira, alguien la pisoteó mientras la metían en la bodega del avión. Así que ya sólo utilizo el marco de la silla, y es sorprendente lo confortable que resulta. Ya sea para estudiar, para un concierto o para una grabación, he utilizado siempre esta silla desde 1953. Como usted sabrá, me sitúo bastante bajo frente al teclado, y aunque mi silla sólo se levanta treinta y cinco centímetros sobre el suelo, seguía siendo un poco alta para mí, así que puse alzas en cada una de las patas del piano para elevar el instrumento tres centímetros del suelo. Francamente, no entiendo cómo alguien puede tocar el piano a la altura habitual de los taburetes ordinarios, y tampoco comprendo por qué se supone que esa altura es idónea. Para mí, el control crece en proporción directa a la proximidad del teclado. Cuando

ves a un intérprete aparecer en el escenario y sentarse en una de esas máquinas ajustables, y ponerse a regularla hasta encontrar el punto supuestamente ideal, es evidente que de un concierto a otro difícilmente encontrará la misma altura exacta. Con mi sistema, estoy siempre a la misma altura; no he cambiado ni un milímetro en más de veinte años.

E. M.: ¿Fue un profesor quien le enseñó eso? ¿O sus padres?

G. G.: No, qué va. Mi madre fue mi primera profesora, y me hizo estudiar de los tres a los diez años. Ella misma tocaba el piano y cantaba un poco, pero mis actividades musicales estaban más bien orientadas hacia la dirección de coros en la iglesia. A continuación, mi único profesor de piano fue Alberto Guerrero. Estudié con él hasta los diecinueve años, y a partir de ese momento decidí estudiar solo. Guerrero era, desde muchos puntos de vista, muy interesante, y sostenía algunas ideas originales respecto a la técnica del piano. Creo que lo más interesante era que dejaba que el estudiante se las apañara por sí solo y que estuviera en desacuerdo con él, a poco que creyera en sí mismo. A veces podía molestarse violentamente por las ideas del estudiante, pero permitía los desacuerdos. Así que, cuando tenía unos quince años, la mayor parte de mis aptitudes musicales y todas mis aptitudes pianísticas estaban ya formadas. Con una sola excepción: la cuestión de la altura y mi relación con el teclado.

Mis estudios con Guerrero, a partir de ese momento, se convirtieron esencialmente en ejercicios de discusión: consistían en intentar establecer mi propio punto de vista, en contraposición al suyo, sobre cualquier problema. Era, pues, un ejercicio útil. Supongo que este enfoque tal vez no funciona con determinado tipo de alumnos, que pueden verse fácilmente aplastados por el dominio argumentativo

de una persona mayor. Pero, por poco que uno esté seguro de sí mismo (lo que era mi caso), la posibilidad de discutir ofrecía una oportunidad de demostrar el propio punto de vista ante cualquier hipótesis dada. Creo que, al menos en mi caso, funcionó.

E. M.: Se ha dicho a menudo que era usted un excéntrico. ¿Está de acuerdo?

G. G.: No creo que mi estilo de vida sea común, pero la diferencia no me disgusta, ya que mi estilo está bastante bien integrado con el tipo de trabajo que quiero hacer. Como le decía, estos dos elementos, estilo de vida y trabajo, en mi caso se han convertido en uno. Si a esto lo llaman excentricidad, sí, soy efectivamente excéntrico. Si la excentricidad consiste en llevar bufanda en un lugar con aire acondicionado, o en tocar con abrigo como hice en Jerusalén, entonces acepto el cargo; pero esas cosas están perfectamente adaptadas a mi quehacer y, al fin y al cabo, eso es lo que cuenta.

SEGUNDA PARTE

VIDEOCONFERENCIA

PERSONAJES

(por orden de aparición en escena)

DALE HARRIS, *Performance Magazine* (Reino Unido)
THEODORA SHIPIATCHEV, *La Voce di Montova* (Italia)
GHISLAINE GUERTIN-BÉLANGER, *Le Canard déchaîné* (Quebec)
TIM PAGE, *Soho News, Piano Quartely* (Estados Unidos)
ULLA COLGRASS, *Music Magazine* (Canadá)
BRUNO MONSAINGEON, *Musiclap Revue de la Musique et du Cinéma* (Francia)
VLADÍMIR TROPP, Radiotelevisión Soviética (Unión Soviética)
GERTRUD SIMMONDS, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Alemania Federal)
JONATHAN COTT, *Rolling Stone Magazine* (Estados Unidos)
DANIEL KUNZI, Radio Télévision Suisse Romande (Confederación Helvética).

PRÓLOGO

Permítanme, señoras y señores periodistas, después de darles la bienvenida, explicar las razones que me han llevado a organizar una reunión como ésta, en la que nos encontramos todos presentes y sin embargo distantes unos de otros gracias a las ventajas de esta nueva maravilla de la benefactora tecnología que es la videoconferencia.

Canadiense de nacimiento, he vivido siempre en Canadá. Creo que he decidido que así sea, sobre todo, por mi actividad. Mi trabajo—en particular lo relacionado con la grabación—se ha desarrollado en Estados Unidos desde hace unos veinte años. Pero tengo la convicción, fíjense ustedes, de que es esencial desvincularse de lo que en mi opinión se podría llamar «la estrategia del espíritu de la época», sobre todo para alguien que está implicado de una u otra manera en una actividad artística. Se trata, pues, de desvincularse hasta cierto punto de la confraternidad artística, de alejarse de los colegas, así como—y esto es lo más importante—de separarse por completo, aunque de un modo perfectamente amistoso, del público, suponiendo, claro está, que se disponga de un público del que separarse.

Naturalmente, ésta no es una posición demasiado común, pues de lo que se trata precisamente es de mantenerse al margen (de forma calculada y del todo deliberada), evitar ir a la deriva llevados por la corriente artística dominante, la cual, observada con la distancia que da el tiempo, desde la perspectiva de la geología de la historia, a menudo no suele ser más que un lamentable afluente lodoso que arrastra a su paso un montón de desechos.

Recuerdo que quedé muy impresionado por lo que Leopold Stokowski me confesó en uno de nuestros encuentros. Me decía que, en su opinión, el papel ideal de un músico era, en el mejor de los casos, el de un aficionado, y luego citó una serie de ejemplos muy evidentes: Charles Ives, el agente de seguros; Aleksandr Borodín, el químico; y luego otro sin duda menos evidente, Leopold Stokowski, el granjero galante. Creo que lo que quería decir es que las relaciones más felices en materia de arte provienen de la intervención de un factor que permite al artista tomar distancia, a la vez que le da la medida de lo que está haciendo.

Me parece, sin embargo, que existen otros métodos, quizá más eficaces, para alcanzar esa sana actitud. Por una parte—y soy muy consciente de que esto no siempre es realizable—debería ser posible intentar poner cierta distancia geográfica entre el lugar donde se trabaja y el entorno bajo los auspicios del cual se lleva a cabo ese trabajo. Ello presupone, por supuesto, que en un momento dado se haga entrar en juego al más eficaz de los agentes distanciadores conocidos por el hombre: la tecnología. Resulta que, pese a todos los inconvenientes manifiestos de su topografía, Canadá satisface dos de mis propias variaciones de los criterios stokowskianos: se sitúa a cierta distancia de los grandes centros más congestionados de la actividad artística norteamericana, y ésa es una de las grandes ventajas; la otra es que su sentido de comunidad depende fundamentalmente de la pantalla protectora y reconfortante de la tecnología. A decir verdad, Canadá ha conseguido incluso reagrupar los factores del hándicap de la geografía y de la tecnología en un extraordinario matrimonio de conveniencia que, a su vez, proporciona las razones nada altruistas que me han llevado, a mí entre otros, a quedarme en casa.

No es que haya tenido necesidad de que me fuercen a

ello: soy de temperamento nórdico y no me sería muy difícil ser productivo en—por tomar una aldea del mapa al azar—Bâton Rouge (Labrador). Pero, ¡basta ya de elogios a Canadá! Anchorage, por ejemplo, tiene una ventaja septentrional de dieciséis grados de latitud respecto a Toronto, y si la compañía fonográfica para la que trabajo decidiera alguna vez instalar allí una sucursal o unos estudios en Alaska, ¿quién sabe?…

Dicho esto, señoras y señores periodistas, perdónenme este largo preámbulo, pero me ha parecido, dadas las sospechas que albergo sobre el tipo de preguntas que van a plantearme, que me permitiría definir de manera muy adecuada el marco de sus intervenciones.

ACTO I

RELACIONES CON EL MUNDO

DALE HARRIS: Personalmente, estoy encantado de la fórmula de la videoconferencia que ha adoptado para este encuentro con la prensa; me permite verle y escucharle, ser visto y escuchado por usted sin tener que efectuar un costoso y extenuante viaje trasatlántico. Pero ¿por qué huye así de la presencia del otro?

GLENN GOULD: Una noche, le estaba contando a una amiga una anécdota muy larga y llena de digresiones y paréntesis; la amiga en cuestión me hizo notar lo siguiente: «¿Se ha dado cuenta de que cuando cuenta una historia, no mira nunca a los ojos de la persona a la que habla? Tiene siempre la mirada fija en la pared o en el techo». Me di cuenta de que era cierto. Sin duda, por ello prefiero tener una conversación por teléfono más que en persona. La presencia del otro me desconcentra. Cuando hago una película, me aseguro de que no haya nadie en el estudio que no tenga una cámara, que no se ocupe de los micrófonos o que no cumpla una función concreta en la realización de la película. Rubinstein contaba a menudo que no podía tocar sin la presencia del público, y he oído decir que, en sus últimas sesiones de grabación, invitaba a amigos al estudio. Para mí, el público es una molestia y un factor de desconcentración, aunque no necesariamente una presencia hostil, y nunca ha contribuido a estimularme o a inspirarme. Detesto a los espectadores, no en tanto que individuos, sino en tanto que fenómeno de masas. Se trata de una fuerza del mal, y me resisto a obedecer su ley. Cuando actuaba en público, para mí era tan sólo una presencia que había que soportar. No hay duda de que yo no estaba hecho para eso.

THEODORA SHIPIATCHEV: No obstante, en el curso de su carrera habrá tenido que estar en contacto con multitud de personas, de artistas en particular.

GLENN GOULD: La mayoría de personas de las que me gusta rodearme no son artistas. Para mí, los artistas son un poco como los monos del peñón de Gibraltar. Intentan alcanzar nichos cada vez más elevados, cada vez más estratificados, de la sociedad. Son personas muy conscientes de cuestiones de estratificación, muy limitados, y cuya compañía es muy empobrecedora. Se preocupan hasta tal punto de su imagen que excluyen automáticamente a una gran parte del mundo en su manera de plantear las cosas.

Las personas cuya compañía resulta más interesante son las que están en condiciones de hacer juicios sinópticos: los diplomáticos, los que se ocupan de comunicación, los periodistas a veces, cuando no están demasiado pervertidos por los clichés del periodismo. Pero, indudablemente, no los artistas: son todos gibraltareños.

GHISLAINE GUERTIN-BÉLANGER: ¿Cree que existen elementos artísticos específicamente canadienses?

GLENN GOULD: ¿Aparte de las esculturas esquimales? No lo sé. Creo que hay en las películas canadienses—no es necesario que sean particularmente originales—una manera de no avergonzarse por los clichés, lo que es mucho menos cierto en las películas estadounidenses. Pero ésa es una característica que podría aplicarse eventualmente a Finlandia o al Alto Volga *(risas)*, y me costaría mucho decir que se trata de una especificidad de Canadá. Pero como siempre se intenta encontrar diferencias entre este país y nuestros molestos vecinos del sur, creo que quizá ésa sea una diferencia, y tiene su valor.

GHISLAINE GUERTIN-BÉLANGER: ¿Qué le parece la música canadiense?

GLENN GOULD: En el momento del centenario de Canadá, en 1967, grabé un disco de música canadiense y, si recuerdo bien, contenía una obra muy notable, la *Fantasía* de Istvan Anhalt, que me pareció en ese momento una obra maestra. Pero no estoy muy al corriente de las creaciones actuales.

GHISLAINE GUERTIN-BÉLANGER: ¿Qué piensa del nacionalismo canadiense?

GLENN GOULD: Ése es un tema de moda. A mí el nacionalismo me parece bastante desprovisto de sentido. Tengo muy poca simpatía por la idea de las barreras y las fronteras, sin duda porque nunca he encontrado objeciones en cuanto a mi propia participación en la vida musical de otro país. Canadá posee, ciertamente, extraordinarias cualidades, me atrevería a decir que extraordinarias virtudes, y me siento personalmente más en armonía con el espíritu canadiense tranquilo y mesurado que con el espíritu mucho más enérgico de los estadounidenses. Y puesto que soy canadiense comprendo el deseo que tenemos de preservarlo. Pero no creo en absoluto que la manera de hacerlo sea excluyendo a los que no han nacido en el país.

TIM PAGE: Volvamos por un momento a la fascinación que siente por el Norte. Con ocasión de su documental radiofónico *La idea del Norte*, me parece que declaró que era difícil ir al Gran Norte sin volverse filósofo.

GLENN GOULD: Más exactamente dije que la mayor parte de las personas que he conocido y vivían en el Norte parecían haberse vuelto filósofos, aunque fuera de una forma desorganizada. De estas personas, ninguna había nacido en el

Norte; habían elegido vivir allí por una u otra razón, y esa elección terminaba transformando su vida.

Al principio, la mayor parte de ellos se resistían a la transformación, se esforzaban por mantener una antena hacia el exterior, permanecían en contacto con sus amigos de antes, y seguían abonados a diversos periódicos estadounidenses. Pero tras un cierto período de tiempo, solía llegar un punto en que se decían: «No, no es esto por lo que hemos venido aquí». Aclarado esto, creo que lo mismo podría decirse de cualquiera que decida vivir aislado, aunque sea en el corazón de Nueva York. No creo que el factor de la latitud sea esencial. Para mí el Norte es una simple metáfora, pero la latitud no es lo que convierte a las personas en filósofos. El proceso de purificación que consiste en dejar de preocuparse de la opinión externa se podría haber desencadenado si hubieran decidido encerrarse en su habitación, por más que esto resulte menos llamativo. Así que de lo que hablo es de una pura «idea» del Norte.

ULLA COLGRASS: ¿Cree que escuchamos demasiada música?

GLENN GOULD: No. Existe esa curiosa idea, sobre todo entre los músicos profesionales, como si el hecho de que estemos rodeados por todas partes de música enlatada fuera nocivo. No veo que haya en ello nada nocivo. Cojo ascensores que ofrecen un popurrí musical constante, y en los restaurantes también suele sonar música. No sólo no me molesta, sino que tengo la facultad de abstraerme a voluntad. Sea como fuere, para la mayoría de gente la música ambiental tiene un efecto que es absolutamente único en la historia: por más anémica que sea, les ofrece una recopilación completa de clichés del repertorio de los siglos XIX y XX, de modo que, incluso sin prestar atención, reciben cierta educación. Por supuesto, esta manera de cultivarse no tie-

ne ningún valor particular para el músico profesional, pero el conductor de camiones que se para cada dos horas en un bar de carretera oye un revoltillo de Puccini, de Wagner o de quien sea, que le proporciona un marco de referencia—un vocabulario de base—, lo cual, evidentemente, no quiere decir que si escucha la *Novena* de Beethoven la vaya a reconocer automáticamente; pero por lo menos sí le ofrecerá más oportunidades de aprender a escuchar de un modo tácitamente analítico. Creo que la hostilidad de los músicos profesionales frente a la música de fondo proviene de que creen que reduce el coeficiente de excitación...

ULLA COLGRASS: ¿... o las facultades de concentración?

GLENN GOULD: Sí, pero me parece que conduce también a superar los clichés, por el simple hecho de conocerlos.

No comparto la idea de que la experiencia musical profunda deba aislarse de todas las demás experiencias. No creo que un paseo en barco, seguido de un recorrido en trineo que la lleve finalmente hasta una lejana villa en cuyo festival pueda escuchar El *anillo del nibelungo*, le asegure que ésa sea una experiencia memorable gracias a las dificultades y la incomodidad del viaje. Así era acudir al festival de Bayreuth en el siglo XIX, pero yo creo, por el contrario, que se logra tener mucho más placer y satisfacción intelectual almacenando en todo momento una enorme cantidad de información en el cerebro. En mi propio caso, aunque sólo toco raras veces el piano, apenas pasa una hora del día en que no tenga en mente alguna idea musical, incluso en este momento, mientras hablamos.

Soy incapaz de imaginar una existencia en la que no esté rodeado de música, y eso en el sentido macluhaniano del término. Me encanta estar rodeado de música por todas partes, como si fuera una especie de tapicería electrónica y

sonora. Eso le proporciona a uno una protección, un abrigo, algo que lo aísla. El único valor que hago mío como artista, el de todos los artistas en realidad, sean o no conscientes de ello, es ese aislamiento de un mundo sobre el que escriben y al que esperan contribuir con su obra. A falta de aislamiento no sería capaz de hacer ninguna contribución. Yo habría sido muy desgraciado en el siglo XIX.

ULLA COLGRASS: ¿De modo que usted cree que la música de fondo es una especie de energía que termina produciendo algo mejor?

GLENN GOULD: Sin duda alguna. Eso sí, permítame aclarar que no tolero el rock and roll en ninguna de sus formas, así que si la *muzak*[1] fuera de esa música me volvería medio loco, desde luego, y nunca más podría utilizar los ascensores. *(Risas)*

[1] Nombre dado en Estados Unidos a la música ambiental para grandes almacenes, aeropuertos, ascensores, etcétera

ACTO II

INTERPRETACIONES E INTÉRPRETES

BRUNO MONSAINGEON: Se ha observado a menudo que lo que le distingue de otros pianistas no es sólo su estilo interpretativo, sino su actitud general con respecto al repertorio y al instrumento.

GLENN GOULD: Me parece que cuando se toca el piano, uno de los elementos que habría que explotar es la tendencia del instrumento a la abstracción, algo que jamás se explota lo suficiente. Es un instrumento que permite reproducir a la perfección música para virginal, para clave o clavicordio, para órgano e incluso a veces para orquesta. Es un instrumento en el que es posible trasladar sorprendentemente toda clase de obras que no están destinadas a él.

Creo que es significativo que la música para piano que me atrae menos se encuentre precisamente entre las que son intrínsecamente pianísticas (Chopin, por ejemplo, me entra por un oído y me sale por el otro, como ya sabe usted). Haría una excepción con Scriabin, que me gusta mucho porque, aunque su música sea intrínsecamente pianística, estaba siempre buscando experiencias extáticas, que iban más allá del piano. Creo que es la trampa en la que los que escriben para piano o los que lo tocan son susceptibles de caer: caen en la trampa del instrumento y olvidan el mundo abstracto que está fuera. Es un peligro inmenso.

En cuanto al instrumento mismo, soy incapaz de imaginar cómo conseguiría tener el tiempo suficiente para hacer los artículos que escribo, para consagrar miles de horas a la realización de mis documentales de radio y otras actividades que me apasionan, si tuviera que dedicarle al piano

sólo la cuarta parte del tiempo que le dedican la mayoría de pianistas. Cuando mejor toco es cuando no he tocado el instrumento en un mes. Nunca he entendido la idea de que, si no tienes piano en tu camerino del Carnegie Hall, los dedos se te oxidan entre el momento en que llegas a la sala y cuando entras en el escenario.

Como no cojo el avión, voy en coche a Nueva York, que es donde tienen lugar la mayor parte de mis sesiones de grabación y, en consecuencia, antes de sentarme al piano para grabar han pasado al menos cuarenta y ocho horas durante las cuales no he podido tocar el instrumento. La idea de que el artista debería ser un atleta cuyo entrenamiento físico tiene que ser permanente me resulta del todo extraña. Lo esencial es almacenar la música en alguna parte del cerebro, guardar una imagen de ella sólida y clara haciéndola pasar y volver a pasar por la cabeza: cuanto más lejos se está del instrumento, más fuerte es la imagen. El alejamiento del instrumento y la consolidación de la imagen mental constituyen el único trabajo que me parece verdaderamente fructífero.

Tengo que decir que desde los doce años se me impuso analizar y memorizar toda obra que iba a tocar antes de autorizarme a sentarme al piano para estudiarla. Cuando te fuerzan a algo así, llegas a tener una radiografía de la partitura que es tan viva como todas las imágenes táctiles que el piano pudiera crear en uno mismo. En mi caso, aprenderme una pieza musical nunca ha tenido nada que ver con elementos estrictamente pianísticos, mientras que pasar semanas enteras analizando una partitura me produce una impresión imborrable. El secreto para tocar el piano reside en parte en la manera en que uno llega a separarse del instrumento. Parece que, al tocar, hago a menudo gestos de director de orquesta; en realidad, se trata de crear en mí

mismo una serie de cuadros imaginarios, como los de un violonchelista reticente al que hay que mimar para forzarle a producir una frase mejor. Tengo necesidad de experimentar la sensación de que los que tocan no son mis dedos, los cuales no son nada más que simples extensiones independientes que están en contacto conmigo en ese preciso instante. Necesito encontrar un medio de distanciarme de mí mismo sin dejar de estar completamente comprometido con lo que hago. En las películas sobre Bach que preceden a la de las *Variaciones Goldberg* (la tercera de la serie), toco un montón de fugas. En cada ocasión, dirijo el tema de la fuga con la mano que no está tocando, y las triples fugas son dirigidas en tres ocasiones. No se trata de un amaneramiento. No consigo controlarme, y para impedirme dirigir tendrían que atarme la mano a la espalda, literalmente. No sabría cómo articular la música correctamente sin dirigir.

ULLA COLGRASS: Casi siempre se critica su forma de interpretar en los mismos términos, como ilustra un artículo recientemente publicado en *The New York Times* a propósito de un disco suyo de sonatas de Beethoven: «A menudo exasperante, pero siempre coherente e intelectualmente estimulante». ¿Le molestan este tipo de comentarios?

GLENN GOULD: No, no me molestan en absoluto, y no sé si mi manera de tocar es coherente—espero que lo sea, pese a todo—, pero creo que la mayor parte de las críticas reflejan una opinión de mi manera de tocar que seguramente está influida por mi relación con los medios electrónicos. Saben que lo que hago es siempre el producto de un estudio extremadamente metódico. Tanto si es bueno como si es malo, debo decir que lo que hago en el estudio de grabación es mucho más que la simple reproducción de las notas adecuadas en el lugar adecuado.

ULLA COLGRASS: ¿Cree que las interpretaciones individualmente singularizadas son menos frecuentes ahora que antes?

GLENN GOULD: Retrospectivamente, parecería que hubo una época imprecisa en la que cada artista era un individuo. No estoy muy seguro de que esto fuera el caso alguna vez. Durante los primeros años de este siglo, había personas que eran increíblemente individualistas. Por ejemplo, yo soy un fanático de Mengelberg, uno de los directores de orquesta más extraordinarios que hayan existido nunca, ¡y también uno de los más exasperantes! *(Risas.)* Sin embargo, en su época muchos lo consideraban espantosamente previsible.

ULLA COLGRASS: ¿Sería debido al conservadurismo intrínseco de algunos miembros de la profesión musical?

GLENN GOULD: Desde luego. He crecido escuchando cada semana las retransmisiones de Toscanini en la radio. Me resultaba un director de orquesta virtuoso, pero a la vez muy prosaico. Nunca advertía en él los momentos trascendentales que veía en Furtwängler, Mengelberg y Stokowski.

Tengo la impresión de que siempre existen dos maneras de plantearse hacer música. Algunas personas dicen: «Hay que encontrar una manera de trascender las notas escritas en la partitura», mientras que otras piensan: «Hay que poner las notas en su sitio; a eso se limita la interpretación». A decir verdad, dudo de que la proporción existente entre estos dos tipos de músicos haya cambiado mucho.

BRUNO MONSAINGEON: Ha declarado en numerosas ocasiones que el carácter repetitivo de la actividad del concertista de piano era uno de los elementos que le incitó a abandonar los escenarios. La idea misma del repertorio parece tener para usted un significado diferente al que tiene para otros intérpretes.

GLENN GOULD: Creo que es cierto y que en parte se debe al hecho de que, como ya he dicho, desde mis comienzos ya sabía que no quería pasarme la vida en los escenarios. En el fondo, creo que mi aversión a los escenarios está ligada a mi propia concepción del repertorio, que se parece más a lo que motiva a los compositores con respecto a su obra. Una vez escrita la obra, deja de ser para ellos un motivo de preocupación; la olvidan y pasan a la obra siguiente. ¿Sabe lo que es una *soap opera*?

Se trata de un serial televisivo—o antaño radiofónico—cotidiano, de una duración habitual de media hora, financiado originalmente por los fabricantes de jabón (de ahí su nombre), que duraba años y que solía contar las aventuras o las desgracias de una o a veces dos familias más o menos ligadas entre sí. Estas emisiones atraen la atención de millones de telespectadores (mujeres en su mayoría): al mediodía se quedan pegadas al televisor y les conmueve increíblemente la evolución, la ausencia de evolución o, en todo caso, la evolución extremadamente lenta de esos personajes.

He conocido a actores que han conseguido salarios muy considerables representando durante años *soap operas* con los mismos papeles, hasta que se hacían demasiado viejos para los personajes, o se decidía que murieran, lo cual causaba ríos de lágrimas y cartas de desesperación por parte de las telespectadoras de una punta a otra del país. Por curiosidad, les pregunté a algunos actores cómo pueden llegar a meterse en la piel de esos personajes y acordarse de los diálogos durante tanto tiempo. La respuesta era siempre la misma: «Basta con desarrollar una técnica que consiste en pensar en lo que hay que hacer tan sólo un día antes de la víspera; en menos de veinticuatro horas te conviertes en el personaje, y cuando el rodaje del episodio en cuestión ha terminado, lo olvidas completamente, se ha acabado para siempre».

Exagerando un poco, creo que esto representa bastante bien mi propia actitud frente al repertorio. Usted es, por lo demás, testigo de ello si pensamos en la *Partita en mi menor* de Bach sobre la que hemos hecho juntos una película. En el momento de rodarla, habían pasado diecisiete años exactos desde que la toqué por última vez para un disco. Y creo que la versión filmada es muy diferente por el simple hecho de que habían pasado diecisiete años sin que pensara en ella ni una sola vez. No había pensado siquiera en retomarla y, de pronto, llegó usted…

BRUNO MONSAINGEON: Me gustaría que habláramos de su afirmación, citada a menudo, de que la única excusa para grabar una obra es interpretarla de forma diferente.

GLENN GOULD: Es cierto, pero siempre añado que si la diferencia no se apoya en nada musical u orgánicamente fundado, más vale no grabarla en absoluto.

No soy intachable en este sentido, ya que hay obras que he grabado únicamente por razones de integralidad y a propósito de las cuales no tenía personalmente ninguna convicción.

BRUNO MONSAINGEON: ¿Acaso piensa en algunas obras para piano de Mozart?

GLENN GOULD: Sí, en dos o tres de sus últimas sonatas. Me encantan las sonatas del principio y de la mitad de su vida, pero no siento el menor apego por las del final; me parecen intolerables, cargadas de teatralidad, y cuando tuve que grabar la *Sonata en si bemol*, K. 570, lo hice sin ninguna convicción. Con toda honestidad, tendría que habérmela saltado, pero había que acabar el ciclo integral.

Así que en esta ocasión me declaro culpable; no deja de ser cierto que encontrar un ángulo diferente es, me pare-

ce, en esta época de hipertecnicismo y de numerosas grabaciones, la única opción que le queda al intérprete. Todas las cosas fundamentales han sido formuladas y grabadas ya para la posteridad. Sólo nos queda, en el ámbito de la interpretación, encontrar una razón de ser para lo que queremos hacer que, de una manera u otra, sea diferente y al mismo tiempo esté justificada, que tenga un verdadero significado. Si un enfoque distinto resulta forzado, si no contiene un verdadero significado, si no dice nada especial respecto de la arquitectura de la obra objeto de la grabación, más vale dejarlo correr. Las interpretaciones más notables del pasado y del presente han adquirido actualmente un estatus de permanencia gracias a la grabación, y están disponibles para el que las quiera escuchar. A partir de ahora el intérprete debe recomponer la música propiamente hablando, o buscarse otro oficio. No hay ninguna excusa ni ningún interés en volver a hacer simplemente lo que ya se ha hecho. La duplicación no tiene ningún sentido.

Mi manera de estudiar una partitura y de elaborar una interpretación ha evolucionado debido al hecho mismo de que he dejado de pensar en función del concierto. En la época en que grababa después de haber ensayado previamente la música en numerosas ocasiones con públicos variados, mis interpretaciones se iban deteriorando, de modo que cuando llegaba al estudio de grabación habían ido acumulando, poco a poco, una gran cantidad de trucos y sedimentos que no tenían nada que ver con la verdad pura y dura de la partitura.

Ahora me he habituado a dejar lo que llamaría el estudio específico de una partitura dada para las dos o tres semanas previas a la grabación, en contraposición a su conocimiento general, como explicaré luego. Es el caso de las sonatas de Beethoven, que más o menos había tocado en su totali-

dad cuando era muy joven. Así que para mí la cuestión no es conocerlas o reconocerlas, ya que las sé todas de memoria. Lo que quiero decir es que espero a las dos semanas previas a la grabación para pasar a la fase de estudio «especializado» de las partituras que grabo. Soy consciente de que esto puede parecer suicida, pero el método funciona...

Como los actores de *soap opera*, lo que olvido no son las notas, no es la obra, sino la relación especial que mantengo con ella. Mi estudio de una partitura consiste precisamente en restablecer en mi cabeza esta relación especial; el hecho de no tocar más que para la grabación, y por tanto de saber que en principio ya no volveré sobre la obra que grabo, tiene como consecuencia que durante un período relativamente breve se convierte en una parte vital e intensamente loca de mi existencia. Esto me permite considerar la partitura con una frescura nueva, no sentirme constreñido por una pauta, por una concepción moderada de las cosas, que puede estar representada por otras cinco o diez versiones presentes en el catálogo, tocadas por excelentes músicos. Al decir esto, lo que quiero que se comprenda es que cuando realizo una grabación existe—lo repito—una necesidad de interpretarla de un modo diferente, de abarcar, por decirlo así, un terreno nuevo; porque si no se encuentra un terreno nuevo y convincente, más vale dejar de lado la obra considerada, por lo menos si no se ha encontrado la manera de renovar el enfoque, o no se ha llegado a la conclusión definitiva de que el patrón de interpretación es el bueno. No tengo nada contra la ortodoxia en sí, pero pienso, no obstante, que cuando se graba es esencial contribuir a una visión nueva de las cosas y recrear la obra, transformar el acto de la interpretación en un acto de composición. Con la música del siglo XVIII se produjo un desastre enorme cuando los intérpretes dejaron de ser composito-

res (ahí está su gran pecado). Y plantear fríamente este fenómeno como algo inevitable, como algo que no puede ser corregido, afirmar que es imposible volver a la época maravillosa en la que los intérpretes poseían la misma agudeza musical que los compositores, y el público estaba constituido en gran parte por personas que componían para sí mismas, equivale simplemente a decir que la música está muerta. (Son muchas las personas que afirman que la música está muerta, en el sentido estrictamente occidental en el que la entendemos. No comparto este triste punto de vista, aunque tenga fundamento). La imagen del compositor que saca su inspiración de la contemplación de las estrellas ha dejado de ser pertinente en nuestros días; hoy el compositor se parece mucho más a un hombre de laboratorio que trabaja con aparatos electrónicos y consulta a los técnicos para saber si tal o cual manipulación puede producir el efecto que busca. En otras palabras: la decisión creadora se ha convertido en el resultado de un trabajo en equipo. Por ello es muy realista pensar en incluir al público en el marco general de los procesos de decisión.

Creo que nos encaminamos—toda nuestra sensibilidad cultural nos conduce a ello—hacia una época en la que las viejas ideas estratificadas de compositor, intérprete y público van a fundirse. Es lo que alguien como John Cage quisiera hacernos comprender: no es su obra, sino su creencia en el hecho de que el que la recibe posee su propia perspectiva y es también creador; el público, el intérprete y el creador se confunden.

VLADÍMIR TROPP: Parece difícil imaginar, siendo pianista usted mismo, que no se interese por otros intérpretes; dejando de lado notables excepciones, como Yehudi Menuhin, Leopold Stokowski y Arthur Rubinstein, no se ha ex-

playado al respecto en sus escritos. Sin embargo, en ellos ha mencionado en varias ocasiones, con una admiración que parece recíproca, el nombre de un artista soviético que nos es muy querido: Sviatoslav Richter, pero nunca ha desarrollado su opinión sobre el pianista. ¿Podría hacerlo ahora?

GLENN GOULD: Siempre me ha parecido que existían dos categorías de intérpretes: los que buscan explotar el instrumento que utilizan, y los que no lo hacen. En la primera categoría se puede situar—por poco que creamos en lo que cuentan los libros de historia—a figuras legendarias como Liszt y Paganini, así como a un buen número de virtuosos pretendidamente demoníacos de épocas más recientes. Esta categoría concierne a músicos dedicados a que el público tome conciencia de la existencia de una relación entre ellos y el instrumento, de manera que esta relación se convierta en el foco de nuestra atención. A la inversa, en la segunda categoría se encuentran los músicos que se esfuerzan por cortocircuitar la cuestión del mecanismo de la interpretación, por crear la ilusión de un vínculo directo entre ellos y una partitura dada y que, en consecuencia, fomentan en el público la sensación de participar no tanto en la interpretación como en la música misma. Y nadie, en mi opinión, representa actualmente mejor a este segundo tipo de músicos que Sviatoslav Richter.

Si digo que lo que crea un intérprete de este tipo es esencialmente una «ilusión» es porque nunca es posible para ningún músico hacer una abstracción total de las vicisitudes mecánicas de su instrumento; lo que es posible, en cambio—y artistas como Richter lo demuestran—, es llegar a una relación tan perfecta con el instrumento que el proceso mecánico subyacente, al estar al servicio de la estructura musical, deje de ser perceptible. El intérprete—el pú-

blico también, por otra parte—está capacitado por tanto para desembarazarse de todas las consideraciones superficiales de virtuosismo o exhibicionismo instrumental para dirigir la atención a las cualidades espirituales inherentes a la música misma.

Se trata, también, de una «ilusión» porque nunca será posible que el intérprete recree exactamente el Beethoven de Beethoven o el Mozart de Mozart. La vida musical sería muy fastidiosa si se pudiera llegar a ello, pues eso querría decir que existe una interpretación óptima susceptible de reproducirse indefinidamente. Lo que Sviatoslav Richter ha conseguido es insertar entre el compositor y el público un elemento conductor de su propia y poderosísima personalidad. Al hacer esto, nos proporciona la ventaja de tener la impresión de que redescubrimos la obra a partir de una perspectiva diferente a la que estábamos habituados.

La primera vez que lo escuché tocar fue en la gran sala del Conservatorio de Moscú en mayo de 1957. Abrió su programa con la última sonata de Schubert, la *Sonata en si bemol mayor*. Se trata de una sonata extremadamente larga, una de las más largas que se han escrito, y Richter la tocaba en el *tempo* más lento que he escuchado nunca, dilatándola más de lo que es habitual. Me parece oportuno hacer aquí una doble confesión: primero, aunque a muchos les parecerá una herejía, estoy lejos de ser un admirador de Schubert y me cuesta mucho acostumbrarme a las estructuras repetitivas características de gran parte de su música; la idea de tener que permanecer en mi sitio escuchando sus interminables ensayos me impacienta atrozmente y me parece un suplicio. En suma, detesto asistir a conciertos y prefiero escuchar música grabada en la soledad de mi casa, donde ningún elemento visual se interpone en la audición ni me distrae.

Confieso todo esto para decir que cuando oí que Richter comenzaba esta sonata con un aspecto tan increíblemente contenido, me dispuse a pasar una hora razonablemente agitada por los esfuerzos para quedarme clavado en mi asiento.

Pues bien, a lo largo de la hora siguiente, me encontré en realidad en un estado que sólo puedo describir como de trance hipnótico. Todos mis prejuicios respecto a las estructuras repetitivas de Schubert se habían evaporado; todos los detalles musicales que hasta ese momento me parecían del ámbito de la ornamentación se convertían de pronto en elementos orgánicos. Tenía la sensación de ser el testigo de la unión de dos cualidades pretendidamente irreconciliables: un cálculo analítico intenso que se expresaba, por otra parte, a través de una espontaneidad equivalente a la improvisación, y comprendí en ese instante—lo que después confirmé numerosas veces al escuchar las grabaciones de Richter—que estaba en presencia de uno de los comunicadores más poderosos que el mundo de la música había producido en nuestra época.

GERTRUD SIMMONDS: No querría obligarle a repetirse, puesto que es algo de lo que ya ha hablado por extenso en otras ocasiones, pero ¿lo que dice de Sviatoslav Richter no puede aplicarse igualmente, en cierta medida, a Arthur Schnabel?

GLENN GOULD: Hay algo mágico en las grabaciones de Schnabel, sobre todo las de obras de Beethoven y, en menor medida, de Mozart. Las escucho de vez en cuando. No las imitaría hoy como hacía servilmente cuando tenía trece años. He crecido con los discos de Schnabel y creo que no digo nada nuevo al afirmar que fue el mejor intérprete de Beethoven que haya existido nunca. Siento que Schnabel, más que cualquier otro, me conduce a la esencia misma de Beethoven. Por supuesto que puede uno apreciar más o menos algunas de sus opciones, pero posee un sentido de la

estructura beethoveniana que nadie ha conseguido igualar aún y lo expresa, entre otras cosas, una actitud rítmica muy particular. Escuchándolo, nunca es uno verdaderamente consciente de la existencia de una barra de compás y, al mismo tiempo, la estructura rítmica aparece de manera perfectamente plástica y clara, ya que él deja oír la pulsación interna de cada fragmento en el marco de partes enteras. El perfil psicológico está tan extraordinariamente diseñado que se tiene literalmente la impresión de flotar de un fragmento a otro y de que, cuando llega el final del fragmento, el impulso inicial no se ha perdido. Muchos han intentado utilizar este sistema sin lograrlo. Schnabel tenía también otras particularidades, como acelerar de manera extraordinaria en los pasajes complicados en forma de *stretto*. En lugar de colorear armónicamente los *stretti*, tenía tendencia a acelerar casi automáticamente, lo que producía una sorprendente sensación muy gráfica, pero también muy teatral.

Durante los años cuarenta, Schnabel representaba una manera de tocar el piano absolutamente única: era como si mirara la música directamente, cortocircuitando el instrumento. Por supuesto, fallaba bastantes notas, pero uno tenía la impresión de que eso no tenía importancia para él, que sólo le preocupaba la idea estructural. Si la tecnología hubiera estado disponible en esa época, habría sido el primer candidato al montaje.

BRUNO MONSAINGEON: Usted y yo hemos hablado a menudo, en privado, de un músico, un hombre que cuenta mucho para nosotros, Yehudi Menuhin. Le dedicó un texto extraordinariamente evocador,[1] hace ya bastante tiempo. Ahora que los años han pasado, ¿podría rememorarlo aquí?

[1] Véase *Le dernier puritain, op cit*

GLENN GOULD: Hay algo muy particular en él, que siempre me ha sorprendido: casi todos los que han tratado con él terminan diciendo esencialmente lo mismo, a saber: que conocerle constituye una experiencia tan rica que sobrepasa la suma de expresiones musicales a las que está ligado. Si se piensa, hay muy pocos músicos de los que se pueda decir eso. Casals quizá, y Schweitzer sin ninguna duda, a lo largo de las dos últimas generaciones, pero no son muchos. Se trata de un tipo de experiencia bastante diferente que con músicos como Furtwängler o Schnabel, por ejemplo. Al escuchar un disco de Schnabel puedes sentir que la experiencia te ha transformado, o escuchando a Furtwängler dirigir a Beethoven tener una experiencia extática. Pero cuando se intenta comprender el fenómeno Menuhin, hay algo más.

Por ejemplo, recuerdo haber hablado recientemente con uno de los más célebres violinistas de la nueva generación —me permitirá que oculte su identidad—que había asistido unos días antes a un concierto de Menuhin. Comenzó diciéndome que Menuhin parecía estar en baja forma y no del todo implicado en lo que hacía esa tarde; hubo algunos problemas de entonación al principio del concierto, etcétera. Como puede imaginar, es la clase de cotilleos habituales que es posible escuchar en boca de músicos después de un concierto. Pues bien, tras decir esto, el violinista añadió: «Y sin embargo, era mágico, como siempre».

Ésta es una reacción muy particular que encaja perfectamente con lo que yo llamo el síndrome Schweitzer. Un día, a principios de los años sesenta, en Nueva York, llegaba muy tarde a una cita. Era una tarde de invierno, y tenía que encontrarme hacia las cinco con un hombre de negocios bastante típico de Madison Avenue en su despacho; en anteriores encuentros, me había dejado el recuerdo de un personaje con la ambición tan ilimitada como limitada

era su sensibilidad. Sea como fuere, había tanto tráfico ese día que a duras penas logré llegar a la cita antes de las seis. Las secretarias, por supuesto, se habían ido ya hacía siglos, pero mientras me acercaba, me llegaban terribles efluvios sonoros del interior de su despacho. Resulta que se trataba de una grabación de Schweitzer tocando a Bach que el tipo escuchaba mientras me esperaba. Obviamente, el disco en cuestión no había sido grabado con uno de esos grandes órganos de alguna catedral europea, sino en un organillo portátil de Schweitzer en su misión africana de Lambaréné, la preservación del cual le había supuesto constantes luchas y derrotas contra los elementos, en especial contra la humedad.

Encontré al hombre de negocios escuchando un preludio de coral de Bach, sentado confortablemente, con los pies sobre la mesa y los ojos cerrados; la única iluminación de la habitación provenía de una de las lámparas de despacho con pantalla verdosa, como las que se encuentran habitualmente en las oficinas de telégrafos de las estaciones de ferrocarril de provincias. Me dije que normalmente, en plena jornada, debería ser un disco de Helmut Walcha lo que ese hombre hiciera sonar para quedar bien en presencia de sus colegas.

Me señaló un sillón para que me sentara, y al final de la grabación gorjeante de Schweitzer, me dijo: «Es la música que escucho por la tarde, ¿sabe usted? Es lo único que me ayuda a alejar las preocupaciones del día».

Esta escena y esta frase han permanecido siempre presentes en mi memoria y describen, a mi juicio de forma bastante pertinente, lo que podría llamarse el feudo de Menuhin, un feudo donde el aspecto estrictamente físico del hecho de hacer música es relativamente importante y donde, en presencia de un Schweitzer, un Casals o un Menuhin, se

produce lo que los teólogos llamarían «salto de la fe» que nos conduce a una dimensión muy superior. Evidentemente, podemos preguntarnos si este tipo de reacción se debe a una percepción puramente musical o si es más bien el resultado de algún fenómeno mediático. Se puede responder, en mi opinión, de dos maneras. La primera—al menos eso creo—es que el gran público, por poco que se le deje juzgar según sus propios criterios, casi siempre es más infalible o mucho más justo con la obra o el trabajo de un artista que cualquier grupo de profesionales o críticos. Y cuando se considera que, sin exagerar, desde hace más de medio siglo, miles de personas tienen esencialmente la misma reacción frente a la actividad de un músico—ya que ése es el caso de Menuhin—, es sencillamente imposible ignorar el fenómeno y contentarse con responder diciendo que su afinación en un *re sostenido* del último concierto dejaba mucho que desear.

Por otra parte, en el interior de ese movimiento global es posible identificar una gran cantidad de movimientos más restringidos, cada uno de los cuales tiene, de una forma u otra, relación con el entorno cultural general del público tomado de manera individual. He intentado analizar a menudo mis propias reacciones frente a la música de Yehudi y he llegado a la siguiente constatación: me revela lo que podríamos llamar mi disposición a una especie de marxismo cultural; lo que quiere decir, en otras palabras, que no soy adepto a las teorías del arte por el arte. Para mí, el arte es algo fundamentalmente peligroso o, al menos, algo que debe ser vigilado de cerca, y el artista es un ser moralmente dudoso en esencia y con el tiempo suele empeorar. Esta idea era, por lo demás, moneda corriente en las sociedades puritanas, como la de Ontario de los años cuarenta, donde crecí; y aunque en nuestros días parece tremendamen-

te retrógrada, creo que no deja de tener cierta validez psicológica.

Dicho de otro modo, el arte es capaz de engendrar grandes bajezas y la sociedad estaría mejor sin él. Sin embargo, ya que existe—y las sociedades puritanas son igualmente pragmáticas—, más vale adaptarse, pero a condición de que el artista deje de ser un antagonista (su papel habitual en el medio liberal del *laissez-faire*) y se transforme en portavoz, de manera que, gracias a una capacidad de transformación espiritual extremadamente rara, el arte se convierta en un instrumento de salvación y el artista en un misionero.

No puedo evitar decir vaguedades cuando me esfuerzo por describir a Yehudi Menuhin, ya que emana de él, aunque sea un violinista genial, algo místico e incluso extramusical que no engaña. Desde mi punto de vista, Menuhin parece poseer las cualidades que confirman la definición puritana del artista como portavoz.

Desde el punto de vista de Menuhin, sospecho que no estaría de acuerdo, que se inclinaría a describir su papel de un modo más modesto y al mismo tiempo más liberal, pero ¡qué más da! *(Risas.)*

Hace algunos años, conseguí convencerle para incluir la *Fantasía para violín y piano*, de Schönberg, en un programa de televisión que teníamos que hacer juntos y que incluía además sonatas de Bach y de Beethoven. Aceptó, aunque con algunas reticencias. Hasta donde puedo juzgar, reaccionó ante Schönberg más o menos como yo reacciono ante Bartók. La música de Schönberg le provoca una especie de turbia fascinación intelectual, pero no le toca. Sea como fuere, dado que tenía tantos compromisos, sólo disponíamos de un único día para ensayar el conjunto del programa, y puedo garantizarle que apenas hicimos nada de las sona-

tas durante este ensayo. La mayor parte de la jornada la consagramos a la *Fantasía* de Schönberg, que ya había interpretado e incluso grabado, pero que Yehudi literalmente no conocía. Al final del día estaba desesperado, absolutamente convencido de que íbamos a reencontrarnos en el primer punto de inflexión (¡y son numerosos en la *Fantasía*!). Al día siguiente llegamos al estudio y decidimos, justamente porque requería una concentración tan intensa, comenzar con la grabación de la *Fantasía*. ¡Fue una de las experiencias más formidables de mi vida! Yehudi había absorbido de forma milagrosa esta obra extraordinariamente difícil en una sola noche, y la interpretaba con un virtuosismo asombroso. No obstante, lo más importante—y evidentemente lo más gratificante para mí—es que la interpretó como si la amara en lo más profundo, al menos momentáneamente.

Yehudi es capaz de mostrar la mayor curiosidad frente a la música nueva, y ése es un aspecto de su carácter que suele ignorarse. Conoce el placer que se puede obtener de las ideas nuevas, pero también el peligro de abandonarse a ellas sin discernir. Para resumirlo, mi «yehudismo» de predilección está ligado directamente a nuestra experiencia schönbergiana común. En un momento dado, mientras ensayábamos, le dije, refiriéndome a un pasaje particularmente coloreado de la *Fantasía*: «Schönberg debía de haber penetrado seguramente en la moralidad amarga del Antiguo Testamento». Y él me respondió al instante: «Nunca he comprendido qué encuentra nuestro siglo tan moral en las segundas menores».

ULLA COLGRASS: Aparte de Menuhin, ha tenido usted numerosos colaboradores especialmente célebres. ¿Qué pasa en esos casos?

GLENN GOULD: Creo que la química personal es algo impor-

tante. Hemos publicado recientemente una grabación de los *Lieder de Ofelia*, de Richard Strauss, cantados por Elisabeth Schwarzkopf. Es absolutamente fantástica, si está permitido que yo lo diga. Es una de las interpretaciones vocales más sublimes que conozco. Por supuesto, no puedo ser imparcial, no tanto por mi participación en la grabación sino porque soy un fanático admirador de Schwarzkopf, y siempre lo he sido. He escuchado esta grabación innumerables veces, yo mismo realicé el montaje, y continúa poniéndome la piel de gallina. Y no era precisamente una jovencita cuando grabó esta obra—tampoco hizo muchas grabaciones después—pero, sin sacrificar la más mínima de sus inflexiones naturales—que, para mí, se cuentan entre los más grandes esplendores vocales de nuestra época—, se transformó en esa ocasión en una adolescente. Es increíble.

No voy a darle los detalles de las complicaciones bizantinas que explican por qué el disco ha salido quince años después de la grabación. Nunca había trabajado antes con Schwarzkopf, y esta grabación es el resultado de dos sesiones extraordinarias. Además, ella no había cantado estos *lieder* con anterioridad, y tuvimos poco tiempo para ensayar, ya que estaba ocupada en la Metropolitan Opera. La primera toma nos sirvió literalmente de ensayo. Pero, desde las primeras notas, sentí un escalofrío que me recorría la columna vertebral, y teníamos la sensación de que, por más opuestos e inusuales que fueran nuestros *rubato*, el espíritu de nuestro enfoque era absolutamente el mismo. En realidad, hay algunos de estos *lieder* que no se han publicado, pero no puedo hablar de ello…

ULLA COLGRASS: Hace mucho tiempo que no graba con orquesta, aunque en su momento tocó bastantes conciertos.

¿Cuáles eran sus relaciones con los directores de orquesta?

GLENN GOULD: Apenas he tenido malas experiencias con directores de orquesta, y en cambio he tenido muchas muy buenas. Aclarado esto, tengo que decir a modo de preámbulo que no me gusta tocar conciertos. Hay en el concierto clásico-romántico una idea de competición que se manifiesta por una rivalidad entre el solista y la orquesta, y que es extraño a mi naturaleza. No creo en la competición en ninguna de sus formas, y el concierto es, metafóricamente hablando, el sistema más competitivo que existe en el ámbito de la música. Pero puedo contar con los dedos de una mano las malas experiencias que he tenido con directores de orquesta. Voy a citar a uno: George Szell. Era un director realmente notable, pero nuestra colaboración constituye el ejemplo paradigmático de una falta total de química. El contrario total de Szell es Karajan; trabajar con él es un sueño, es un hombre encantador, contrariamente a su leyenda, que quisiera convertirle en el lobo feroz.

ULLA COLGRASS: Ha dicho usted en algún sitio que «los intérpretes están contaminados por el concierto». ¿Su experiencia con Szell entraría dentro de esa categoría?

GLENN GOULD: En fin, las diferencias entre solista y director de orquesta no tienen nada de excepcional. ¡Es muy difícil tocar bajo la dirección de una veintena de directores diferentes a lo largo de una temporada sin que haya dos o tres hacia los que uno no sienta la menor simpatía! *(Risas.)* Pero yo no he tenido con los directores el tipo de relación difícil que suele establecerse con muchos solistas, y esto es debido, en mi opinión, a mi nulo gusto por la mayoría de los conciertos. Entre los pianistas existe una vieja tradición que me gusta llamar la tradición «Conservatorio de San Petersburgo, década de 1900», y que pone el acento en el sentido

del conflicto y de la dualidad existente entre el piano y la orquesta en los conciertos. Hemos escuchado un millón de veces estas tonterías, el tópico de que el piano y la orquesta deberían estar constantemente en conflicto entre sí. No veo por qué debería suceder eso necesariamente. Como usted sabe, a mediados de los años sesenta grabé el *Concierto Emperador* con Leopold Stokowski. Nuestro único patrón de conducta para esta grabación consistía en que estábamos firmemente decididos a que el concierto sonara en la medida de lo posible como si fuera una sinfonía heroica, con acompañamiento de piano en discanto. Para conseguirlo, tuvimos que conectar las cosas entre sí de modo que, en lugar de escuchar cuatro compases de orquesta por aquí, luego seis compases de piano por allá, y de nuevo cuatro compases de orquesta, etcétera (como sucede habitualmente), la propuesta se percibe como un único y vasto discurso sinfónico en el que el piano sólo proporciona una decoración instrumental pero no interviene como si se tratara de una facción guerrera y perturbadora; en este sentido, creo que hemos logrado hacer del *Emperador* una obra casi nueva en el contexto de nuestra época. No es que sea una interpretación mejor que muchas otras existentes en el catálogo, sino simplemente más adaptada al estilo de Beethoven.

Con ello quiero decir que siempre tiendo a tocar mis partes de solista a la manera de un *obligato*, haciendo del concierto una especie de sinfonía que tuviera una parte de piano relativamente importante, pero nada más. Es inútil precisar que esto apenas afecta al ego de algunos directores. *(Sonrisa sobreentendida.)* A ellos esto les encanta.

Mencionaré un momento muy especial de mi vida de concertista. Fue con Karajan y la Orquesta Filarmonía, en Lucerna, en 1959. Tocábamos el *Concierto en re menor* de Bach, y yo tenía una gripe muy fuerte y mucha fiebre. A cau-

sa de ello sudaba mucho y las gotas no me dejaban ver absolutamente nada. En el último movimiento, hubo un momento en que sucedió algo extraordinario y que me forzó a abrir los ojos para ver lo que ese hombre estaba haciendo. En concreto, el pasaje del último movimiento siempre me había parecido vagamente prosaico, pero de pronto ocurrió algo. Fue uno de esos momentos inverosímiles, como cuando tocaba los *Lieder de Ofelia* con Elisabeth Schwarzkopf. En el momento en que levanté los ojos hacia Karajan, lo vi sobre el podio: no hacía el menor gesto.

No tenia ni idea del momento en que había dejado de dirigir, no tenía ni idea; ¡hacíamos música de cámara! Al final de ese pasaje, hizo un simple gesto y la orquesta volvió a tocar sin más. Pero la magia de ese instante no tenía nada que ver con la presencia en la sala de dos mil quinientas personas, que era algo secundario.

JONATHAN COTT: Ya que menciona la «falta total de química» entre George Szell y usted, permítame contar la historia que circula respecto a sus relaciones con el director de la Orquesta de Cleveland. Seguramente la conocerá, y me gustaría que añadiera sus propios comentarios. Se dice—y esto apareció a menudo en la prensa—que, al principio de un ensayo del *Quinto concierto de Brandeburgo*, de Bach, en su primer concierto con George Szell y la Orquesta de Cleveland comenzó usted instalando una alfombrilla bajo su silla y luego, en lugar de tocar, e ignorando por completo las miradas incrédulas y estupefactas que le lanzaban, se puso usted a ajustar metódicamente los zócalos de metal de la silla plegable medio destartalada que lleva usted a todas partes. Una vez concluido el ajuste, al volverse vio al más patriarcal de los directores de orquesta abandonar el lugar furioso e indignado. Según esa historia, su asistente se habría hecho

cargo del ensayo y dirigido el concierto extraordinario que vino a continuación, concierto al que Szell habría asistido desde la sala y después del cual habría declarado respecto a usted: «Ese chiflado es un genio».

GLENN GOULD: La historia es, en realidad, más bien extravagante. Su versión es falsa, pero respetable; se puede escuchar sin ruborizarse. Pero, ya que me brinda la ocasión, déjeme contarle qué fue lo que ocurrió realmente.

En mi primera gira por Estados Unidos—en marzo de 1957—me había comprometido con la Orquesta de Cleveland; eran mis inicios en esa ciudad. El programa, tal como se concibió en principio, incluía el *Segundo concierto* de Beethoven y el *Concierto para piano* de Schönberg. Como usted sabe, George Szell poseía la Orden del Mérito del Imperio Británico—o algo parecido—, que se le había concedido en razón de los destacados servicios prestados a la música británica, aunque esos servicios apenas consistían en ofrecer algunas de las primeras obras de William Walton. Pero de ningún modo le interesaba Schönberg, no más que cualquier otra figura un poco seria de la música contemporánea. Así que me pareció bastante raro que mantuviera el *Concierto* de Schönberg, pero así era, y todo estaba perfecto. Ahora bien, una semana antes del concierto, el gerente de la orquesta llamó a mi agente para decirle que el doctor Szell tenía un programa tan cargado que no tendría tiempo para ensayar el *Concierto* de Schönberg…, lo que, traducido en pocas palabras, significaba por supuesto que no se lo había estudiado *(risas)*—en todo caso, así es como yo lo interpreté, me parecía verosímil—y, en consecuencia, sólo tendría que tocar a Beethoven. No sería yo el que se opusiera a Szell; conocía su reputación de cíclope y, naturalmente, lo acepté todo.

Sea como fuere, utilizaba en ese época la misma silla que

utilizo actualmente, excepto que hoy ya no es una silla sino simplemente una barra transversal. En ese momento aún no estaba completamente destartalada a causa de las diferentes manipulaciones de que fue objeto por parte de los servicios aéreos. También tenía, además, esos pequeños zócalos de metal fijados a los extremos de las patas para apoyarse en el suelo. Pero aún no había encontrado el medio de rebajarlas tres centímetros más para permitir mover cómodamente la piernas. Para alcanzar un resultado idéntico tenía otra solución, que consistía en levantar el piano. Lo había probado en mi casa y era una solución muy satisfactoria.

Así que, cuando llegué a Cleveland, pedí que me fabricaran pequeños calzos de madera con unas muescas en las que se pudieran encastrar las ruedas del piano. Luego entré en el escenario. El doctor Szell estaba ensayando el *New England Triptych*, una obra de William Schuman con la que iba a abrir el concierto. La primera parte del programa incluía el *Segundo concierto* de Beethoven—lo que producía un acoplamiento más bien incongruente, dicho sea de paso—, y luego llegaba el entreacto. En la segunda parte, había, creo, *L'après-midi d'un faune* de Debussy, y, para acabar, *Muerte y transfiguración* de Strauss. También en este caso era una mezcla muy rara, pero, al fin y al cabo, el programa completo era totalmente grotesco. Como he dicho, eran mis comienzos con la Orquesta de Cleveland y, de una manera u otra, cuando se trata de una primera vez, cuando aún se es virgen, uno se acuerda de todo, incluido el programa. *(Risas.)*

Así que entré en la sala mientras el doctor Szell ensayaba la obra de William Schuman. Pregunté a un utilero si era posible encontrar en alguna parte a un carpintero que pudiera hacerme un trabajillo, y me respondió: «Sí, tenemos al viejo Joe…—seguramente se llamaba de otra manera, ya

no lo recuerdo—, que está trabajando en el sótano. Vaya usted a verlo y pregúnteselo».

Y eso hice de inmediato. Era un buen hombre, y le expliqué que quería unos calzos de madera, que además he utilizado siempre desde entonces (no los mismos ni los suyos, puesto que después me construyeron unos más sofisticados, pero utilizo siempre el mismo sistema, ya que mi postura cuando estoy sentado no ha cambiado a lo largo de todos estos años). Sea como fuere, el viejo Joe me dijo: «Sí, creo que puedo hacerlos. ¿Pero no tiene miedo de que el piano pueda rodar sobre las cuñas?». Le respondí que había pensado en ello y que sería preciso hacer unas muescas para encastrar las ruedas del piano e impedir así que se moviera. A lo que él respondió: «Debería echar un vistazo al instrumento».

En ese momento vinieron a avisarme al sótano para informarme de que el doctor Szell me reclamaba en escena. Me dirigí al viejo Joe y le dije: «Seguramente habrá una pausa de media hora, y dudo que acabemos el ensayo; continuaremos seguramente después. Venga a verme durante la pausa; discutiremos lo que se puede hacer y me dirá qué le debo». Quería pagarle yo mismo a toda costa, ya que el trabajo que le pedía no tenía nada que ver con la Orquesta de Cleveland.

Así que subí al escenario y ensayamos el primer movimiento—todo fue de maravilla—, y a continuación los músicos tuvieron su derecho a la pausa sindical. Como hacen a menudo los músicos de orquesta, algunos de ellos se quedaron en la sala a charlar y pasear. Szell hizo lo mismo. Ignoro si tenía esa costumbre, aunque no lo creo. Tenía un camerino muy cómodo con un diván de color carmesí, me acuerdo muy bien. Era curioso que Szell tuviera algo parecido, ya que lo lógico hubiera sido que dispusiera de un mobiliario más bien austero, que su estudio se pareciera al

de Freud, ¿verdad? *(Risas)* En un momento dado, se acercó al borde del escenario—que, como estaba elevado, le llegaba a la altura del hombro—, y preguntó: «¿Qué está haciendo?». Le expliqué que Joe y yo estábamos intentando levantar el piano al no poder bajar la silla, para poder colocar cómodamente las piernas; que si levantábamos el piano, conseguiríamos el mismo resultado, y que el bueno de Joe iba a fabricarme unos calzos de madera que estarían preparados para el concierto de la tarde. El maestro murmuró un «¡Humm!» apenas audible.

Eso fue todo, y él se volvió a la sala a charlar con algunos miembros de su entorno. Al cabo de quince minutos, se acabó la pausa, el avisador de la orquesta hizo sonar la llamada, los músicos volvieron a su sitio y el ensayo continuó con el segundo movimiento de Beethoven. En el momento en que Szell atacó el *tutti* del segundo movimiento—que suele durar unos treinta segundos—, me di cuenta de que al mostrar al carpintero lo que teóricamente era posible hacer con la silla, se había desequilibrado ligeramente uno de los pequeños zócalos de metal. Así que me puse en cuclillas en el suelo y, mientras Szell dirigía el *tutti*—lo que no le molestaba para nada—, reajusté el zócalo para dejarlo igual que en las otras tres patas de la silla, nada más; y luego me senté de nuevo. A partir de ahí, el ensayo prosiguió con normalidad.

Tendría que precisar—aunque no creo haber contribuido en lo más mínimo a lo que pasó luego—que, durante el primer movimiento, había estado utilizando frecuentemente el pedal celeste, como hago a menudo en las obras del primer Beethoven (y Mozart), para refinar el sonido. A Szell no le gustó e interrumpió el ensayo para decir:

—Perdóneme, señor Gould, no comprendo por qué utiliza el pedal celeste. No es necesario. Produce un sonido *femenino*.

Se trata de una cita exacta… todavía me acuerdo de esa frase. A lo que respondí:

—Doctor Szell, no necesito decirle que el piano de Beethoven estaba lejos de producir el tipo de sonido del piano moderno. Resulta que prefiero un sonido fino con *fortes* reducidos. Ahora bien, si quiere que saque un poco más, lo haré, aunque manteniendo el pedal celeste presionado.

Evidentemente, se había sentido algo ofendido por mi comentario, ya que no estaba acostumbrado a que se discutiera lo que decía, sobre todo si el que lo discutía era un joven mequetrefe principiante en la escena estadounidense, como era mi caso. De todos modos, la cosa no fue a más. Se volvió sencillamente hacia Louis Lane (director adjunto de la Orquesta de Cleveland en ese momento), que estaba en la sala, y le gritó algo así como: «Louis, ¿escuchas bien el piano?». Louis le respondió: «No, no demasiado». ¿Qué podía decir? Louis era un muchacho amable, pero ¡se comportaba como un saltamontes petrificado! Quiero decir que había pasado ya veinte años de su vida al lado de ese sátrapa. *(Risas.)* Así que, ¿qué otra cosa podía decir que no fuera «no, no demasiado». Repliqué a mi vez:

—Voy a tocar un poco más fuerte. Pero eso no tiene realmente nada que ver con el pedal celeste. De hecho, se obtiene un sonido mucho más penetrante con el pedal celeste, ya que proporciona transparencia a las texturas, las refina por el simple hecho de que sólo se toca sobre dos cuerdas. Esto le conviene muchísimo más a este tipo de música, excepto, claro, en los pasajes culminantes más exaltados donde, de todas formas, elimino el pedal. Pero no suelo tocar sobre tres cuerdas en Beethoven, Mozart o Bach. En todo caso, tocaré un poco más fuerte, no se preocupe.

Ésa fue la única diferencia de orden musical. La serie de conciertos que dimos fue un gran éxito, y Szell estuvo

muy elogioso. Sin embargo, al finalizar el primer concierto volvió a decirme que no aprobaba mi utilización del pedal celeste. Lo encontraba ridículo, y volvió al ataque: «Siento mucho emplear esta palabra, pero produce un sonido muy afeminado». Tuve la clara sensación de que quería dar una connotación sexual a la cuestión, pero hice como si no me hubiera enterado y le repetí: «Lo siento de veras, doctor Szell, pero así es como toco las obras de juventud de Beethoven». Sin embargo, lo que hubiera querido decirle en realidad era: «¿Por qué diablos no reduce usted su maldita orquesta? ¡Hay demasiada cuerda en ella!». *(Risas.)* Aparte de eso, no tuve ningún otro problema.

Posteriormente, volví a Cleveland numerosas veces, y solía tocar bajo la dirección de Louis Lane en los conciertos con orquesta. Pero recuerdo que un día en que tenía que dar un recital por una u otra razón mi piano no llegó a su debido tiempo, y pedí el piano que pertenecía a la orquesta, que era un Steinway muy notable; y, en todo caso, excepcional para un instrumento de ese tipo. Fui a visitar a Szell a su guarida de Severance Hall.[1] Llamé a la puerta, temerario, entré, y tuvimos una breve charla de lo más agradable.

Hubo algunos otros encuentros de este tipo, concretamente en las oficinas de discos Columbia, y fue siempre muy agradable. Ya no volvimos a tener ningún otro incidente desafortunado.

Dicho esto, como seguramente ustedes recordarán, a lo largo de los años cincuenta y sesenta Szell y la Orquesta de Cleveland grababan para Epic y no para Columbia. Por supuesto, Epic y Columbia eran jurídicamente lo mismo, pero Epic tenía un sello reservado a los discos de importa-

[1] La sala de conciertos de Cleveland.

ción y a la música pop. En esos momentos, el Cuarteto Juilliard grababa para el sello Epic, e incluso Leon Fleischer, al igual que Szell. Inicialmente, Szell quería grabar para Epic porque podía grabar, por ejemplo, las nueve *Sinfonías* de Beethoven de golpe, o cualquier otra cosa que hubiera entrado en competencia directa con lo que Bernstein u Ormandy querían hacer en ese mismo momento. Ahora bien, aunque Szell era un director de orquesta mucho más completo que los anteriores (para mí, Szell era incluso mejor que Toscanini, en cuya tradición se inscribía), resulta que sus discos no se vendían. Tan sencillo como eso: no se vendían. De manera que Columbia luchaba con toda su energía para popularizar el nombre de George Szell. En el invierno de 1963 consiguieron persuadir al *Time* para que publicara un gran reportaje sobre él, con fotografía en la portada y toda la parafernalia. En ese momento me encontraba en Chicago, y compré por casualidad el *Time* en el quiosco de la esquina. La foto de George Szell salía en la portada, obviamente me llamó la atención y leí el reportaje. Descubrí de pronto con horror en uno de los párrafos algo parecido a esto (lo que voy a decir no es textual, pero no anda lejos del original): «Uno de los rasgos legendarios del maestro es su mal carácter que, sin que pueda compararse con el de Toscanini, se le acerca mucho». Estoy parafraseando, pero el sentido era ése. El artículo seguía diciendo: «Así, desde hace veinte años, el violinista Isaac Stern se niega a tocar con Szell. Glenn Gould, el pianista canadiense, sólo ha tocado una vez con él y, para los numerosos conciertos del pianista posteriores con la orquesta, el maestro ha insistido siempre en que sea un director invitado quien dirija. El incidente con Gould es típico de otro aspecto de la notable personalidad de Szell: su brillante sentido del humor…». *(Risas)* Por lo que yo sé de él, ése no era precisa-

mente uno de sus rasgos característicos… «Durante el ensayo, el señor Gould, un conocido excéntrico al que le encanta crear follones con una silla ridículamente pequeña, hizo perder un tiempo precioso a la orquesta, por lo que el maestro, lanzándole miradas furibundas, le dijo: "Por favor, deje de hacer chiquilladas, o tendré que serrarle personalmente medio centímetro del culo para que quede sentado más bajo"». Ésa es, más o menos, la cita: «medio centímetro del culo». Luego el artículo añadía: «En sus siguientes visitas, el señor Gould evidentemente estuvo siempre acompañado por un director invitado, pero el doctor Szell asistía siempre a sus conciertos y, al finalizar uno de ellos, se le oyó decir: "Este loco es un genio"». Fin de la cita. Y después, el reportaje seguía con otra historia.

Me quedé absolutamente atónito. Lo que me sorprendía de la historia era que nada de eso había ocurrido nunca. Como le conocía bastante bien, llamé a Louis Lane por teléfono y le pregunté: «¿Qué es toda esa historia?». Le oí responder: «No se puede imaginar lo contrariado que está el maestro». Louis es un buen tipo, le quiero mucho y siempre me ha parecido que estaba muy subestimado como director de orquesta. Es un excelente director, pero la influencia de Szell sobre él era tal que tenía la impresión de que al apresurarse a defenderlo actuaba movido por un reflejo condicionado. Insistí:

—¿Qué es esa historia? Sabe perfectamente, Louis, que no hay nada de cierto en ella.

—Por supuesto—me respondió—yo estuve presente; nunca sucedió nada parecido.

Proseguí:

—No lo entiendo. Lo que se dice sobre el ajuste de la silla es indudablemente cierto. El comentario de que «ese loco es un genio» me lo contó usted mismo años más tar-

de, así que es verdadero. Hay también muchas cosas que se aproximan a la realidad. ¿Pero cómo es posible que la frase: «Tendré que serrarle personalmente medio centímetro del culo» haya podido aparecer?

—No tengo ni idea—me dijo—, pero ya sabe cómo funciona el *Time* y todos esos periódicos. Se inventan lo que sea.

—Precisamente—dije—eso no se corresponde con mi propia experiencia. En mi caso, *Time* no ha inventado nunca nada. Lo comprueban todo escrupulosamente. Tienen incluso verificadores que verifican a los verificadores. Han sido siempre muy exactos en todo lo que han escrito sobre mí. Realmente, estoy muy sorprendido.

Y Louis replicó:

—Puedo asegurarle que si el maestro estuviera con usted se desharía en excusas, y ni él ni yo nos explicamos cómo ha ocurrido todo esto. Está tremendamente contrariado; hace una semana que no habla de otra cosa; no entiende cómo se ha podido imprimir algo tan innoble y tan falso.

Que conste en acta. Pero un mes más tarde, Columbia me preguntó si autorizaría al crítico musical de *Time*, Barry Farrel, que había escrito el reportaje sobre Szell, a asistir a mis sesiones de grabación. Lo hice con muchas reticencias, ya que normalmente no dejo que nadie entre en los estudios donde grabo. Al terminar la sesión, salimos a tomar un té, y luego lo llevé a su oficina de camino al hotel. Nadie había hecho la menor alusión a la historia de Szell, pese a que hacía sólo dos meses que se había publicado. Al final, no pude resistir más y le dije:

—Quizá mi pregunta esté hecha con poco tacto y, por supuesto, puede negarse a responderme, a desvelar sus fuentes, pero, como podrá imaginar sin esfuerzo, tengo mucha curiosidad por saber cómo ha oído usted contar ciertas cosas sobre George Szell.

—¿Cuáles?—me preguntó.

Le proporcioné un breve resumen de la anécdota a la que me refería y le dije que en la historia, tal como apareció publicada, había algunos elementos verdaderos; pues, en efecto, ese día estuve trajinando con la silla, pero sin interrumpir ni un solo segundo el ensayo. La anécdota de «Ese loco es un genio» me la había citado Louis Lane, sea exacta o no, poco importa, aunque no creía que Louis hubiera podido inventársela. Había, pues, algunas cosas que parecían reales. Pero era absolutamente falso que se hubiera producido una escena, acompañada de comentarios vagamente obscenos, en presencia de la orquesta.

—¿De veras?—dijo.

—Sí—le respondí—, y en consecuencia me gustaría mucho saber cuál fue su fuente. Detrás de todo esto tiene que haber alguien que le haya soplado la frase.

—Pues bien, supongo que puedo decírselo: es George Szell en persona—me confesó.

—¡Será broma!—exclamé.

—No—me dijo—. Durante la última tarde que pasé con él, le dije: «Señor Szell, voy un poco escaso de anécdotas que puedan dar a nuestros lectores una idea de su magnífico sentido del humor. ¿Se le ocurre alguna? Y ésa fue la que eligió contarme». *(Risas.)*

Más tarde, cuando Szell murió en 1970, *Time* publicó una nota necrológica. Como todavía guardaban esta anécdota en su dosier, la reprodujeron intacta. *Newsweek*, por su parte, también debía publicar una necrológica; como no querían copiar a *Time* palabra por palabra, utilizaron la misma anécdota, pero adornándola un poco. No recuerdo al detalle la variación, pero era algo así: «Voy a serrar medio centímetro de su culo con una de las patas de su maldita silla». Eso fue lo que se añadió para que pareciera original y para

borrar las pistas, haciendo creer que sacaban la historia directamente de la boca del león.

Tres meses más tarde salió un número de la revista *Esquire* que contenía una necrológica sobre Szell. Obviamente, *Esquire* no se sentía atado a las mismas consideraciones de buen gusto que *Time* o *Newsweek*. Así que el artículo comenzaba repitiendo la anécdota inexacta que contaba cómo yo había interrumpido el ensayo supuestamente, etcétera. Luego seguía con comentarios sobre la increíble generosidad de Szell que, pese a la aversión personal que sentía hacia mí, me había invitado un año tras otro. Esto no hacía más que subrayar hasta qué punto era honesto y correcto, a pesar de sus malhumoradas maneras europeas. Sin embargo, en el momento de llegar al episodio famoso—que se producía, por supuesto, en presencia de la orquesta, como en todas las versiones precedentes—, el autor del artículo añadía que el doctor Szell había echado hacia el podio una aviesa mirada y declarado: «Señor Gould, si no deja de hacerrr esas tonterrrías ahorrra mismo…—no recuerdo las palabras exactas, pronunciadas en su peculiar inglés, pero poco importa—le meterrré una de las patas de la silla porrr el culo».

Resulta que el redactor jefe de *Esquire* era un torontés al que conocía de antaño. Así que decidí escribirle lo siguiente: «Ignoro cuáles son las disposiciones legales para este tipo de cosas y no tengo ganas de conocerlas porque no vale la pena; le adjunto una carta que espero que tenga a bien publicar íntegramente en el próximo número de su periódico. ¡Contiene sólo cuatro frases que espero respete sin quitar ni una palabra! ¡Ni una coma!». *(Risas.)*

La carta se publicó. Era, modestia aparte, una obra maestra de la síntesis, que consistía en declarar que la historia, tal y como la había publicado el periodista de *Esquire*, no era

de primera mano y se basaba en fuentes anteriores. Sin proponerme precisar todas las fuentes, decía que había sido reproducida con todos los errores que contenía el texto de las otras revistas. Afirmaba después que era consciente de que se había producido la pérdida de calidad en cada copia (como se dice en el vocabulario del montaje) y la historia había llegado a oídos del periodista de esa forma. Sin embargo, y puesto que me parecía que la necrológica se proponía ensalzar las virtudes del señor Szell, y que se trataba de un texto completamente admirativo, era una pena que se hubiera decidido recordar al señor Szell por una sola de sus virtudes, el sentido del humor, como si el director de orquesta no hubiera tenido otras como ser humano y como músico. Añadía que el periodista, además, había repetido algo que era totalmente falso y de muy mal gusto. Y que, desde luego, nada habría impedido reproducir esa respuesta supuestamente brillante indicando que formaba parte de los dosieres del señor Szell guardados en la sección: «Respuestas que me habría gustado ser capaz de dar, pero que hasta ahora no he tenido valor de usar». Tal vez con el paso de los años habían ido adquiriendo visos de realidad en su mente, como si las hubiera dicho realmente. Sin embargo, concluía yo, todo lo que podía afirmar era que si hubiera dicho eso en presencia de la Orquesta de Cleveland, habría tenido que buscarse otro solista para el concierto de aquella tarde, ya que yo habría abandonado el lugar de inmediato.

La carta tenía mucho más gancho que este resumen, pero ése era en esencia el contenido. *Esquire* la publicó. Y el incidente quedó zanjado, al menos hasta que ha llegado usted con su propia variante. *(Risas.)* Ahora que conoce toda la historia, puede hacer con ella el uso que desee.

ACTO III

LA MÚSICA, EL CONCIERTO Y LA GRABACIÓN

DALE HARRIS: ¿Cuándo decidió que iba a dejar de dar conciertos?

GLENN GOULD: Desde mis primeras giras de conciertos sabía que un día u otro acabaría con esa vida que consistía en ir de ciudad en ciudad repitiendo indefinidamente las mismas obras. Era algo que me resultaba lamentable y deprimente. Cuando pienso en esos años, tengo la impresión de que no fui yo, sino algún otro, el que se prestó a ello. Al interrumpir esa forma de vida absurda, me guardé mucho de proclamarlo a los cuatro vientos: «¡Ya está! Acabo de dar mi último concierto». En el fondo de mí mismo sabía que así era, pero no veía ninguna razón para pregonarlo. De hecho, durante los meses que siguieron a mi última gira aún aceptaba dar conferencias en algunas universidades, e incluían pasajes musicales para ilustrar mi análisis (como mi transcripción de la *Octava sinfonía* de Bruckner). Así que, en cierto sentido, continué tocando en público durante casi un año, pero mi último concierto oficial tuvo lugar el domingo de Pascua de 1964.

ULLA COLGRASS: ¿Se preguntó alguna vez si las grabaciones le darían los suficientes ingresos para vivir holgadamente?

GLENN GOULD: Cuando abandoné los conciertos no sabía casi nada y, además, los países que actualmente constituyen maravillosos mercados para mí—Japón, Alemania, Francia, etcétera—estaban lejos en ese momento de lo que son ahora. Pero tenía la vaga sospecha de que no era una idea

descabellada, y de todas formas era un paso que debía dar para llegar a hacer música tal como yo la entendía. Me resultaba imposible continuar en ese entorno absolutamente improductivo.

BRUNO MONSAINGEON: Parece que ésa es la cuestión central y obligada en cuanto se habla de usted, el núcleo de la controversia más espectacular que haya suscitado nunca un músico, no sólo porque pone en duda la estructura misma de las costumbres musicales seculares, sino también porque sus implicaciones morales y filosóficas representan una seria amenaza al orden establecido en el mundo de la música, y, por último, porque al desencadenar la controversia con su acto de renuncia, anticipó usted la forma de comunicación musical del porvenir. ¿Cuáles son las razones que le llevaron a abandonar los escenarios?

GLENN GOULD: Para empezar, se trata de saber si quiere una respuesta decorosa o si está dispuesto a escuchar las verdaderas razones.

¿Las verdaderas razones? Perfecto.

Pues mire, la vida de concertista era un desperdicio extraordinario, para mí desde luego, pero también en mi opinión para la mayor parte de quienes practican ese modo de vida. Tenía la sensación de llevar una existencia muy vacua e improductiva. Por lo demás es una vida que no soporté demasiado tiempo. Nunca he *deseado* realmente llegar a ser un músico-intérprete, eso era secundario en mi pasión por la música en todas sus formas, que se manifestó en mí cuando era muy joven. Pero la idea de que podría resultar muy cómodo ganarme la vida como intérprete y dar conciertos me repugnaba ya cuando era adolescente. No obstante, me presté a ello lo suficiente como para reforzar mi prejuicio. Lo hice porque me parecía que los conciertos eran

una experiencia por la que había que pasar para consolidar una cierta reputación que después me permitiera ir más allá. Y cuando me pareció posible abandonar esa vida espantosa—es verdaderamente espantosa, salvo quizá para personas que tengan una clara tendencia exhibicionista—, lo hice sin la menor intención de volver.

Para empezar, yo no fui un niño prodigio, en el sentido en que lo fue Menuhin, por ejemplo, lo cual por un lado fue una ventaja, pero también un inconveniente, y explica que haya terminado pensando lo que pienso de dar conciertos. Pero sí fui un niño prodigio en el sentido de que a una edad muy temprana tenía en mi repertorio un buen número de fugas de Bach o de sonatas de Beethoven, aunque no las paseaba de Nueva York a Hamburgo y de París a Berlín. Por más que supiera que era la manera más cómoda de ganar dinero—y no estaba inmunizado contra esa perspectiva—, ni yo, ni sobre todo mis padres, afortunadamente, nos habíamos planteado las giras como algo de lo que sacar provecho. En realidad, no hice ninguna gira internacional antes de los veintitrés o veinticuatro años; ni siquiera en Canadá, donde tocaba ocasionalmente, hice giras antes de los veinte años, de manera que, desde ese punto de vista, no estaba realmente preparado para apreciar la experiencia del público, esa especie de atmósfera extraña de deporte sanguinario que se practica en las arenas que son las salas de conciertos. Y cuando de pronto fui arrojado a la arena, me pareció una experiencia espantosa y fundamentalmente antimusical. Me dije entonces que, pese a todo, debía darle una oportunidad y consagrarle algunos años, aunque continuaba pareciéndome espantoso.

BRUNO MONSAINGEON: ¿Así pues, ya en esos años habría preferido abandonarlo?

GLENN GOULD: ¡Sí, claro! Hice una predicción, un poco a lo loco, a los veinticinco años: había previsto retirarme a los treinta, pero no lo conseguí, porque ¡tenía treinta y dos cuando me retiré!

BRUNO MONSAINGEON: Debió tener buenas razones para retirarse, aparte de las de su desagrado personal.

GLENN GOULD: No creo que haya una razón más fuerte que el desagrado personal. No hay mejor motivación que la de sentirse mal consigo mismo. Me temo que el resto es un constructo racional *a posteriori*. Pero como las razones lógicas son muy importantes, muy impresionantes, he ido desarrollando tesis muy elaboradas sobre los conciertos para demostrar que no sólo yo sino cualquiera debería suscribir lo que pienso.[1] Durante mucho tiempo me tomé el asunto como si fuera un misionero de mi causa. Creo que dar conciertos es una práctica totalmente arcaica, y ya lo pensaba cuando yo los daba; así que supongo que no debían de ser conciertos muy honestos.

Dicho esto, soy consciente de que por más que hubiera yo inventado el remedio milagroso que curara todos los dolores de garganta (como el que tengo ahora, por cierto), sería absurdo pensar que el remedio representa el porvenir y el dolor de garganta, el pasado. El remedio sólo es un medio para calmar el dolor de garganta. Del mismo modo, el hecho de dejar de dar conciertos sólo fue una manera de poner fin a una experiencia extremadamente desagradable. Así que volvemos a lo personal, el profundo desagrado que me producía un modo de vida que me parecía que era—permítame utilizar un término que, en mi voca-

[1] Véase «L'enregistrement et ses perspectives», en *Le dernier puritain*, *op cit*

bulario, representa el colmo de lo peyorativo—muy hedonista, y creo que ante todo fue ésta la razón por la que decidí dejar de dar conciertos.

ULLA COLGRASS: Para muchos concertistas, retirarse del escenario equivaldría a cortar el cordón umbilical…

GLENN GOULD: En mi caso, dar conciertos tenía tan poco interés que me fue muy fácil cortar el cordón umbilical después de ocho años como concertista. Para mí, suponía una liberación, era libre de hacer lo que me pareciera y no tenía necesidad de perder el tiempo en una actividad totalmente inútil. Ahora estoy en una situación en la que ser intérprete me da satisfacciones que antes no tenía, ya que en el estudio puedo abordar proyectos de una amplitud gigantesca: puedo grabar todas las sonatas de Beethoven, todas las sonatas de Mozart, la integral de la obra para teclado de Bach, la integral de la obra para teclado de Schönberg, la de Hindemith, etcétera, mientras que si hubiera permanecido como un simio viajero en el circuito del circo de los conciertos habría tenido que limitarme a tocar y volver a tocar a lo sumo tres o cuatro sonatas de Beethoven por temporada. Un conservadurismo increíble se apodera del músico de concierto, que tiene un miedo terrible de que parezca que ha trabajado poco algún fragmento y que, en consecuencia, tiende a limitarse a algunas obras de cuya interpretación está seguro y con las que obtendrá el éxito esperado.

BRUNO MONSAINGEON: ¿Nunca ha sido sensible al brillo, a la celebridad de los concertistas?

GLENN GOULD: Ése es, en efecto, el estímulo más poderoso para la mayoría de los artistas que, hasta el lecho de muerte, parecen necesitar la aprobación del público. Salvo esca-

sas excepciones en mi adolescencia, francamente creo que puedo decir que no soy proclive a ese tipo de cosas.

Dar conciertos te da una sensación de poder que no me disgustaba del todo cuando tenía catorce, quince o dieciséis años. Era bastante divertido domar a un público vivo, exaltado y feroz, al que le daba lo mejor que tenía y para el que me había preparado durante meses. Pero esa sensación se desvaneció muy pronto, y no tardó en desaparecer. Era muy superficial, y cuando comienzas a prestarte a dar conciertos tres veces por semana en lugares muy alejados entre sí y que te resultan totalmente extraños, el encanto, la seducción y el brillo de actuar no dura mucho. En todo caso, para mí no duró mucho. No sólo me cansé y me asqueé enseguida, sino que me di cuenta de que era una actividad absolutamente improductiva y de que, en el mejor de los casos, sólo competía conmigo mismo.

Cuando comencé a realizar grabaciones, lo único que esperaba era conseguir que mis interpretaciones en concierto fueran tan buenas como la grabación equivalente de la misma obra, siempre, por supuesto, que ya la hubiera grabado, lo que era a menudo el caso. Cuando se dan conciertos se hacen trampas, apenas se exploran nuevos repertorios, el intérprete se contenta con volver a tocar las mismas viejas piezas agotadas tanto cuando toca en un estudio de grabación como cuando lo hace ante el público en concierto. Los intérpretes hacen lo que sea para ir tirando con el menor trabajo posible, y vuelven a tocar casi siempre de la misma manera. Reina la ausencia de imaginación. Al final incluso se deja de necesitar usar la imaginación, y se envejece a toda velocidad. ¡Realmente es una vida espantosa!

En cierto modo, he invertido el ciclo normal de una vida artística. Habitualmente, se supone que uno comienza su carrera dando conciertos y acaba grabando en los estudios,

intentando dar permanencia a lo que se ha hecho en la mejor época. Se trata de una idea muy curiosa y esencialmente europea del ciclo de una vida: cuanto más vamos hacia el este, más condicionado está el público melómano por la idea del carácter misterioso de un momento, que hace del concierto un acontecimiento sagrado. Esto se advierte en el público muy gregario de Inglaterra, pero es aún más evidente en Alemania, donde ahora mismo hay vanguardistas como Stockhausen que se convierten en abogados de experiencias colectivas en materia de escucha, lo que me parece una incoherencia filosófica con respecto al tipo de música que producen.

Y al otro lado del Telón de Acero encontramos a un público que directamente no compra discos a menos que sean el testimonio de un acontecimiento particular. Así que, cuando surge alguien como Sviatoslav Richter, que ciertamente es uno de los más grandes artistas de nuestro siglo, casi todos sus discos son grabaciones de conciertos, como si se tratara de congelar un acontecimiento, de colgar mariposas disecadas tras un cristal para coleccionarlas. Esto me parece atroz, ya que no existe ningún procedimiento científico, acústico o humano gracias al cual estos acontecimientos tan seductores, por más dramáticos que puedan ser, logren igualar lo que es posible conseguir en la intimidad herméticamente cerrada de un estudio.

La mejor música no está hecha para el concierto; está hecha para el salón, para el micrófono, para la cámara. No es un acto de representación teatral; ¡no requiere ese tratamiento, y tampoco lo merece! Si tocas en la sala Chaikovski de Moscú, estás obligado a hacer concesiones para llegar tanto a quienes se sientan en la primera fila como a los que se encuentran en el último palco. Soy consciente, por ejemplo, de que en la época en que daba conciertos toca-

ba las mismas obras de forma diferente según el tamaño de la sala o la distancia entre el escenario y el último palco, y de que, al menos para lo esencial del repertorio clásico, mi manera de tratar las obras era totalmente inapropiada. Lo era por completo en el caso de Bach, entre otros, y cuando pensaba en un público (lo que no aseguraba nada), pensaba a lo sumo en el reducidísimo público de un salón.

Sin embargo, al visitar Europa por primera vez en 1957, había incorporado a mi programa la *Quinta partita* de Bach, que me gusta especialmente, y figuraba en casi todos los conciertos que daba en la Unión Soviética, Alemania y Austria. Incluso cuando no figuraba en el programa, tocaba la zarabanda u otro de los movimientos en los bises; durante varios meses la había tocado, toda o en parte, literalmente docenas de veces. A mi vuelta a América, la grabé.

Creo que si pudiera retirar del mercado todas las copias disponibles de esta grabación—como hacen algunas empresas automovilísticas cuando detectan un grave defecto en alguno de sus modelos—sin poner en peligro mis derechos de autor, y volver a publicarla tras una revisión, lo haría gustosamente, porque es una grabación horrible. No es mala pianísticamente; es incluso más pianística que ninguna otra de mis grabaciones de Bach. Pero justo por esa razón es mala: no es Bach, es piano. Y siempre he sospechado que desgraciadamente esa grabación se había resentido de que había interpretado esa obra ante diversos públicos. Hay muchas inflexiones extrañas que no tienen nada que ver con Bach, sino que son el resultado de una suerte de proyección teatral que había ido insinuándose, sin que yo fuera consciente, en mi interpretación.

En el momento de grabar, había quedado condicionado por el reflejo del profesional de los escenarios que, ante todo, se plantea la cuestión de saber cómo conseguirá pro-

yectar la obra hasta el tercer piso. (De ahí que el método tradicionalmente adoptado por la mayoría de pianistas que tocan a Bach en concierto consista en exagerar las cadencias para subrayar mejor la separación de las frases y los motivos, en hacer intervenir toda una serie de *crescendo*, *diminuendo*, ligeras fluctuaciones del *tempo* que jamás se le habrían ocurrido a Bach ni le habrían gustado, que no formaban parte ni de su lenguaje ni de su manera de concebir la música). En otras palabras, ¡mi interpretación contenía una retórica inútil que era la simple consecuencia de mi esfuerzo por proyectar la obra hacia un espacio acústico muy amplio! A partir del momento en que pude tocar en el estudio de grabación, un entorno maravillosamente hermético en el que los micrófonos funcionaban mejor, donde no se permite al ojo actuar como un colaborador generoso, me di cuenta de que todos los valores expresivos eran florituras desprovistas de significado.

Tres años antes de haberme contaminado por esa experiencia de la sala de conciertos, ya había grabado la *Quinta partita* de Bach, no para una discográfica comercial sino para la radio exterior de la CBC. Esta primera grabación no era técnicamente mejor que la de 1957, pero, musicalmente, se trata de una concepción mucho mejor integrada que la versión posterior.

Otra cosa curiosa: a mi vuelta a Europa, y al mismo tiempo que grabé la *Quinta partita*, también grabé la *Sexta partita*, que muy raramente había tocado en público, una vez en la Unión Soviética y quizá una o dos veces en Canadá y Estados Unidos. Es una buena interpretación. ¡Nada de efectos ni de trucos!

BRUNO MONSAINGEON: Entonces ¿no necesita el contacto directo con el público?

GLENN GOULD: No, aunque de hecho sí, ya que uso medios de comunicación, en la medida en que están a mi disposición, mucho más directos, como los discos o el cine. El ojo es generoso, es fácil engañarlo, mientras que, aunque el oído también es generoso, no es tan fácil engañarlo, sobre todo cuando la vista no interviene. De manera que la grabación te exige algo definitivo (por lo menos definitivo en el momento particular de tu existencia en que la has realizado). Una grabación es eso, a menos que se nos pida que la estropeemos gesticulando, actuando. La cámara o el micrófono son fundamentalmente vehículos de proximidad. Bach escribía para oídos que estaban cerca del instrumento, y aunque el esplendor sinfónico que nació en el siglo XVIII con todo el aparato del *allegro* de sonata (y se fue volviendo cada vez más enigmático y ambivalente a medida que se adaptó a las formas gigantescas del siglo XIX) fue concebido para desarrollarse en la sala de conciertos (aunque podamos hacer algunas excepciones evidentes con Wagner y Bayreuth), en un espacio destinado a acoger obras creadas *ad hoc*, el concierto me parece un medio totalmente muerto para presentar la música de forma creadora o recreadora.

BRUNO MONSAINGEON: Me parece entender que hemos dejado atrás las preferencias personales…

GLENN GOULD: ¡Sí, por suerte, he terminado elaborando una estética que ha dado un fundamento lógico a lo que quería hacer!

TIM PAGE: Hace ahora unos diecisiete años que abandonó los escenarios. En ese momento, afirmaba—y acaba de confirmar ese pronóstico—que la sala de conciertos estaba muerta, que en la grabación estaba el porvenir de la música. Desde 1964, sin embargo, asistimos a un fantástico re-

surgimiento del interés por los conciertos, mientras que la industria fonográfica parece estar en plena crisis. ¿Ha reconsiderado su opinión en función de esta situación?

GLENN GOULD: Tenga en cuenta que precisé que habría que esperar hasta el año 2000 para poder levantar acta de defunción del concierto, así que aún hay margen, faltan unos veinte años; para cuando llegue ese momento seré muy viejo para que vengan a importunarme con entrevistas ¡y ya nadie se acordará de si di un pronóstico equivocado!

En cuanto a la crisis de la industria fonográfica, sigo siendo optimista. Creo seriamente que se trata de un fenómeno cíclico: la grabación no está realmente en crisis en los países donde la música significa algo profundo, como Alemania, por ejemplo. La crisis es, en gran medida, específicamente norteamericana; se ha ido desarrollando progresivamente desde hace bastantes años. Nadie sabe si saldremos de ella un día o no. Pero si se prolongara indefinidamente, eso querría decir tan sólo que a los norteamericanos no les interesa realmente la música clásica. Por el contrario, el concierto no parece desaparecer todo lo rápido que yo habría deseado... por el bien de toda la humanidad. Sin embargo, se ha transformado. No he asistido a ningún concierto desde 1967, cuando me sentí obligado a asistir al recital de un amigo, pero tengo la impresión de que muchos conciertos contemporáneos comienzan a parecer una copia de los espectáculos que alguien como Hans von Bülow daba en Toronto hace un siglo, ¡tocando la sonata *Appassionata* de Beethoven inmediatamente después de una sesión de doma de caballos!

TIM PAGE: ¿Una especie de vodevil contemporáneo?

GLENN GOULD: Exactamente. Hay una vuelta a ese tipo de conciertos que podríamos llamar la «doma de caballos»,

un poco de esto seguido por un poco de aquello, antes de llegar a un poco de otra cosa, lo cual por lo demás me parece muy agradable. Hace apenas quince años, los conciertos de cámara eran terriblemente rígidos; había que escuchar a un cuarteto de cuerda que tocaba a Beethoven durante toda una tarde, sin los módulos intercambiables que hoy existen. Los conciertos se han transformado por completo: no sé si se trata de un signo de cansancio—si aún estamos en disposición de soportar un recital solista durante una sesión completa—, o si se trata simplemente de una forma más imaginativa de pensar las cosas, o incluso de un retorno al pensamiento musical de 1880. No sé cuál es el significado de estos cambios.

TIM PAGE: Recuerdo una frase suya que leí en el *New York Times* y que da una buena idea de su valoración negativa de los conciertos. Cito: «No debería permitírsenos observar como mirones al prójimo en situaciones en las que se ve obligado a demostrar algo que no requiere una demostración».

GLENN GOULD: Sí. Confieso haber tenido siempre dudas muy serias con respecto a los motivos de las personas que acuden a los conciertos, al teatro o a cualquier otra manifestación pública... En el pasado, sin duda, he generalizado injustamente cuando decía que, para mí, cualquier persona que acudía a un concierto era, en el mejor de los casos, un mirón, y más probablemente un sádico. Tal vez esto no sea cierto del todo; hay personas que quizá prefieran la acústica de la Sala Pleyel a la de su propia sala de estar. Pero sigo pensando que el hecho de pedir a unos individuos que demuestren algo que no requiere ningún tipo de demostración es inmoral, así como cruel y desprovisto de objeto.

La verdad es que el síndrome de «subamos a la cima del

Everest por la simple razón de que existe» me deja frío (fíjese, acabo de hacer un juego de palabras sin querer). No tiene sentido realizar algo difícil con el único fin de probar que es realizable. ¿Por qué subir montañas, descender esquiando, hacer caída libre o carreras de automóviles si esto no responde a una necesidad manifiesta?

Soy refractario por completo a la idea de que la dificultad en sí es algo honorable y bueno. La idea de acercar la música mediante el concierto con el pretexto de que es la verdadera manera de experimentar la música (agotadora para el intérprete) es completamente errónea.

El concierto ha sido efectivamente reemplazado, y sin querer enumerar ahora todas las ventajas que, en mi opinión, aporta la tecnología con respecto al concierto, me gustaría insistir en una de esas ventajas: la tecnología puede crear un clima de anonimato y dar al artista el tiempo y la libertad de preparar su concepción de una obra con lo mejor de sus facultades, de perfeccionar lo que tiene que decir sin preocuparse por trivialidades como el miedo escénico o una posible falsa nota. Puede prescindir de las incertidumbres espantosas y humanamente degradantes que el concierto supone. Saber si, en una ocasión particular, el intérprete va a realizar la ascensión al Everest musical ha dejado de tener importancia. Y es ahí donde el término «inmoral» entra en juego. Es un asunto muy delicado, donde la estética roza en realidad la teología, pero estoy convencido de que no esforzarse en aprovechar cualquier aparato tecnológico para crear una atmósfera de contemplación ¡es algo inmoral!

ULLA COLGRASS: ¿Cree que la música grabada produce en el oyente un efecto estético y físico análogo al de la música en directo?

GLENN GOULD: No, y creo que no hace ninguna falta. En mi opinión, y perdóneme de antemano por decirlo, la música grabada debería tener en realidad un efecto análogo al de un tranquilizante; no debería producir el mismo tipo de excitación visceral que los espectadores al parecer van a buscar en la sala de conciertos. La música grabada debería intentar crear una relación *personalizada* entre el intérprete y el oyente. Y en cuanto al tipo de sonido que se intenta conseguir en la grabación, se debería pensar en términos de dirección y de inmediatez. El sonido de un piano no tiene ninguna necesidad de ser proyectado hasta la última fila de un palco cuando se dirige a un micrófono situado a una distancia de dos metros. Al fin y al cabo, es exactamente lo mismo que pasa con el cine: no se interpreta de la misma manera a un personaje para una película que para el teatro. Sin embargo exige algunos ajustes a los que les cuesta adaptarse a muchos intérpretes.

ULLA COLGRASS: ¿Cómo definiría al artista de grabación con respecto al artista de concierto?

GLENN GOULD: Es difícil contestar a eso, pero, dado que en una época yo fui una de esas criaturas de concierto, intentaré hacerlo. Creo que el concertista es alguien para quien el momento particular cuenta más que la totalidad. Podríamos creer que se trata de una paradoja, ya que todo concertista que se precie jurará por todos los dioses que sacrifica lo momentáneo en beneficio del todo, que se esfuerza por expresar esa famosa gran línea mágica que funciona de la primera a la última línea, y que aunque cometa algún que otro error eso no tiene ninguna importancia, ya que consigue crear una atmósfera especial y establece una comunicación entre el estrado, la primera y la última fila de la sala… ¡y toda esa cháchara! No creo ni una palabra de eso y como

yo mismo he dado conciertos sé que lo que sucede en realidad durante un concierto consiste en concentrarse en una serie de instantes particulares e intentar ligarlos entre sí para crear la ilusión superficial de un resultado coherente.

Sea como fuere, personalmente nunca he sentido esa clase de contacto con el auditorio. Al contrario, tenía la sensación de que el público era un obstáculo en el camino hacia lo que quería conseguir; en cada concierto habría querido decir: «Creo que voy a comenzar de nuevo, porque no me gusta lo que acabo de hacer». Me quedaba muy frustrado por no poder hacerlo, y aunque a veces una vocecilla interior me susurraba: «Es el momento de decirlo, ¡venga!», nunca tuve el valor de hacerlo. *(Risas)*

El verdadero artista de grabación, el que comprende realmente las implicaciones y el valor de la grabación, es alguien que plantea la totalidad, que la ve con tanta claridad que puede comenzar en medio de un compás, en medio de un movimiento, proceder al revés como si fuera un cangrejo, meterse instantáneamente en la partitura, hacer surgir de ella, a voluntad, el contenido emocional justo. La huella de un verdadero artista de grabación reside en la facultad de poder parar y volver a comenzar en cualquier momento, y decir: «Esto funciona de una manera específica que sólo se adapta a una grabación».

A lo largo de los últimos años asistimos a un poderoso retorno de la mística según la cual en el concierto se produce algo mágico que habría que preservar en disco. Durante los años sesenta ya no se hablaba de ello, pero de pronto, en la actualidad, la idea de una realización de la primera a la última nota ha vuelto a ponerse de moda. Es una idea completamente absurda; ¡como si pudiéramos pedirle a un cineasta que filmara la totalidad de *Antonio y Cleopatra* en un solo plano! Es una auténtica pena no sacar partido de

todo lo que las técnicas de grabación nos ofrecen. Un concierto nunca logrará crear la intimidad que produce una película perfectamente homogénea, en la que la cámara es una con la música, en la que la cámara y el micrófono sustituyen al oyente.

En la época en que daba conciertos y estaba obligado a inventar toda clase de trucos para que el mensaje llegara hasta el palco, tenía la impresión de ser un estudiante al que acababan de dar el diploma de mono del circo. Dirigirme a la cámara o al micrófono me resulta, por el contrario, algo perfectamente natural, y cualquier otra forma de proyección me parece ya totalmente incongruente, aunque al principio de mi carrera me sentía bastante tímido y desconcertado delante del micrófono, ya que el mundo de la grabación me resultaba aún relativamente extraño; como era ante todo un concertista, me esforzaba por reproducir en estudio lo mejor que podía dar de mí en concierto. Le sigo encontrando algún encanto a mis antiguas grabaciones de las *Variaciones Goldberg*, pero ahora me planteo el acto de la grabación como algo muy especial que no tiene nada que ver con la reproducción de ningún otro acontecimiento.

La diferencia entre mi primera grabación de las *Variaciones Goldberg* y la segunda, que realicé para una película, se manifiesta particularmente en cosas como la variación quince, muy larga y muy lenta, que es un canon invertido de la quinta. Hace veintiséis años le daba el tono de un nocturno de Chopin. No me reconozco en la persona que hizo eso, ya que actualmente esta pieza posee para mí una intensidad desprovista de todo efecto exterior.

ULLA COLGRASS: ¿La manipulación técnica permite obtener de una sesión de grabación defectuosa un resultado de buena calidad?

GLENN GOULD: Por supuesto, se puede hacer toda clase de cosas. Podría contarle historias de manipulación que le pondrían los pelos de punta. Voy a contarle una, pero no le diré dónde se encuentra; sus lectores siempre podrán intentar buscarla si el corazón se lo pide. En una muy reciente grabación mía de sonatas de Beethoven se utilizaron dos pianos diferentes. Tres movimientos de una de esas sonatas fueron grabados en 1976 en un primer piano, mientras que el movimiento restante fue grabado en 1979 en otro piano. Es imposible imaginar dos pianos con una sonoridad tan diferente. Sabía que eso iba a plantear un problema, porque se produciría un cambio dramático de atmósfera en medio del disco. Durante el montaje final hicimos algunas pruebas preliminares y pusimos los dos pianos en una frecuencia sonora más o menos equivalente, pero nos dimos cuenta de que eso no bastaría. Decidimos entonces alquilar un aparato de ecualización gráfica muy especial, cuya consola era tan rica en juegos como un órgano, y gracias a ella conseguimos hacer que el segundo piano sonara como si fuera el primero. Nadie parece haber detectado la menor diferencia sonora. *(Risas.)*

THEODORA SHIPIATCHEV: No ha perdido usted ocasión de divulgar el número exacto de empalmes utilizados en la «construcción» de algunos de sus discos. No tiene problemas en explicar que mientras que un movimiento puede no requerir montaje y no tener ningún empalme, el siguiente puede tener veinte o treinta. Francamente, ¿no le parece que saberlo es contraproducente, que desvía la atención del oyente hacia el proceso de lo que usted hace y le distrae de lo esencial: el resultado final en su totalidad?

GLENN GOULD: Me parece importante acabar con el mito del virtuoso demoníaco que se traga sonatas enteras de un

bocado, que lo toca todo de un tirón, que rechaza aprovecharse de las opciones abiertas por la postproducción y que por ello se le considera alguien virtuoso, honesto e íntegro, o en el caso de que cometa errores, se le excuse porque revelan la fragilidad tan humana de su naturaleza. Me exaspera que tan a menudo se confunda el hecho de ser capaz de tocar una obra—o de querer hacerlo—de la primera a la última nota con la idea de integridad musical. La imaginación del intérprete sólo puede ser limitada cuando toca en directo, cuando se encuentra bajo la metralla, podríamos decir. En cambio, puede liberar toda su energía cuando se concede la oportunidad de pensar en las tomas y de insertar varias que le proporcionen el material bruto a partir del cual juntar sus mejores pensamientos y sacar de ahí una grabación. Si no sabe hacer eso, si necesita imperiosamente releer los dos primeros actos de *Hamlet* para llegar a encontrar el tono justo que le permita decir «*To be or not to be*» de manera inspirada y coherente, es que no es un intérprete de grabación, sino solamente un concertista que graba discos. Así que todas mis confesiones en el plano de las estadísticas tienen un único fin, que es decirle al oyente hipotético: «En materia de arte, el fin justifica todos los medios de edición, por más descabellados que parezcan. Poco importa la cantidad de tomas y de insertos siempre que el resultado tenga la apariencia de un todo coherente».

Sí, es cierto, utilizo las estadísticas y no dudo en decir de cuántas tomas está compuesta cualquiera de mis grabaciones. Dicho esto, nada me parece menos importante que saber si Elisabeth Schwarzkopf y yo utilizamos una sola toma o veintitrés para grabar una melodía; lo que sí importa es aceptar el proceso en toda su complejidad, convencer a los incrédulos de que la grabación es un arte en sí mismo, que tiene sus propios criterios y que hay que respetarlos. Cuando

se haya logrado, seré el primero en tirar todas las estadísticas al cubo de la basura; créame, para mí será una gran alegría.

BRUNO MONSAINGEON: Acaba de decir que la actividad del estudio y la de la sala de conciertos se excluyen mutuamente, que el objeto grabado no es o no debería ser la reproducción de lo que ocurre en el concierto, y me pregunto si reivindica para la grabación la cualidad de un arte autónomo. ¿Qué objetivo persigue, cómo cree que puede recibirla el consumidor, el oyente?

GLENN GOULD: Creo que puede resumirse en un malísimo juego de palabras, parafraseando al señor Nixon cuando decía: «Permítame aclarar las cosas»; porque si hay algo que intentamos hacer cuando realizamos una grabación es que las cosas sean claras, perpetuamente claras para los que escuchan: en otras palabras, que se entienda nuestra concepción de la obra.

Creo que lo más interesante de la grabación y de lo que provoca (no me refiero sólo a los oyentes, sino también a quienes participan en su realización) es que propicia una mezcla bastante sorprendente de democracia y autocracia.

La grabación es evidentemente autocrática en el sentido de que, cuando el producto final sale del estudio, ha sido, si se puede decir así, encajado, montado por mí mismo y orientado según mi humor del momento, lo que quiere decir que a la semana siguiente no sería forzosamente montado de la misma manera. Cuando la grabación se difunde por el mundo, lleva el sello de una concepción que me pertenece por completo.

Sin embargo, si pensamos en el hecho de que, una vez que ha salido del estudio, no será escuchada de la forma en que yo mismo la escucho, advertimos que adquiere un carácter democrático.

Desearía ardientemente que esta diferenciación y las posibilidades de diferenciación para el oyente fuesen infinitamente mayores que en la actualidad. Pero tarde o temprano lo serán, ésa es la tendencia. El mejor ejemplo de ello es que no escucho nunca—y se trata de una elección personal—mis propias grabaciones tal como quedan cuando salen del estudio. Como tengo horror a las bajas frecuencias, pero me encantan las altas, tiendo a regular los amplificadores de mi casa para que mi interpretación sea más brillante—no quiero decir brillante en el sentido del virtuosismo, sino del refinamiento del sonido—y, en consecuencia, pueda obtener de mis aparatos de reproducción una sonoridad diferente de la que creé en realidad en el momento de la grabación.

En ese caso, me dirá usted (¡estoy seguro de que me lo diría si le diera ocasión!), ¿por qué no graba de esa forma? La razón es que en nuestros días existen en la industria fonográfica algunas directrices, además de prohibiciones (lo cual me parece lamentable), y algunas normas que decretan cuáles son las tendencias aceptables en materia de sonido. Ningún ingeniero de sonido aceptará que las agujas del potenciómetro alcancen la parte roja del dial o suprimir las bajas frecuencias. Pero yo, como oyente, veo las cosas de otro modo. Ése es el punto en que democracia y autocracia confluyen. En efecto, en cuanto he dejado el estudio, espero ansiosamente que nadie vaya a escuchar la grabación con la impresión de que he querido imponer una concepción personal intocable. Le he dado, por supuesto, algunas características que es imposible modificar, ya que no dispongo aún de la tecnología indispensable para poder decirle al oyente: «Aquí tiene las dieciséis tomas que he grabado; cójalas tal cual y acóplelas como le parezca». Eso sería lo ideal, suponer que el propio oyente tiene una mínima idea de lo que desea. Habría que poder crear los elementos del

producto y brindarlos a todo el mundo diciendo: «Éste es mi hijo; edúquelo según su gusto, sus deseos y su fe».

No disponemos aún de la tecnología que nos lo permita. No obstante, llegaremos poco a poco a este punto; existe por ejemplo, desde hace tiempo, un procedimiento técnico—y estoy seguro de que se abrirá paso hasta la Casa Blanca—que permite cambiar el *tempo* de una grabación sin que eso afecte a la tonalidad. Podríamos pensar *a priori* que este tipo de cosas sólo interesa a los laboratorios, pero abre perspectivas mucho más interesantes, ya que quiere decir que si usted, Bruno, graba el *Concierto para violín* de Beethoven según el *tempo* que le parece conveniente en el momento en que lo graba, pero resulta que yo, el oyente, tengo un carácter más alegre y desearía escucharlo más rápido, aunque interpretado por usted, gracias a ese procedimiento técnico podría hacerlo. Me habría convertido así en un oyente participativo.

Precisamente, esta curiosa mezcla de democracia y autocracia es mal recibida por la mayoría. A menudo asisto al rechazo de mis colegas a la tecnología—no solamente a los de la generación anterior, sino también a los jóvenes lobos de veinte años—, y, dicho sea de paso y tristemente, siempre esgrimen el tópico de que el micrófono sería «un instrumento hostil, un destructor de inspiración, que despersonaliza, carece de espontaneidad»: «La grabación es algo interesante; es una fuente de ingresos complementarios, permite ampliar nuestra actividad, permite legar algo a la posteridad, puede convertirse en objeto de colección», como si se tratara de sellos en los que apareciera su efigie. Evidentemente, no es así como me planteo el asunto. Pero creo ante todo que lo que le falta a esta visión de las cosas es la humildad: con la grabación el artista debe abandonar una parte de su poder, la jerarquía supuestamente intangible

de los valores artísticos es susceptible de ser cuestionada.

Además, la mayor parte de intérpretes—a veces personas muy famosas y distinguidas—se declara convencida de que al grabar hay que tocar de un tirón, dos o tres veces si es necesario, y de que luego basta con elegir la mejor interpretación. La idea de que podría tratarse de una especie de moralidad del tipo Watergate no se le ocurre a nadie. Todo el mundo vive en la ilusión del carácter sagrado del recuerdo de momentos aislados, de instantes de la historia que habría sido posible detener, por decirlo así. Es una idea encantadora, pero ilusoria. La vida no es tan simple, ni la música, gracias a Dios.

ULLA COLGRASS: ¿Desde cuándo participa en el montaje de sus grabaciones? ¿Desde cuándo es su propio director artístico? ¿Le pidieron que fuera más allá de su papel de pianista, o fue usted quien lo pidió?

GLENN GOULD: Nunca insistí especialmente en ello. Pasó de forma natural y progresiva, pero una vez que sucedió, no rechacé nada, por supuesto. En lo que concierne al montaje, comencé a interesarme seriamente por lo que pasaba en la postproducción a mediados de los años sesenta, y me di cuenta de que ese trabajo estaba lejos de realizarse con el suficiente cuidado (no hago un juicio crítico de los profesionales con los que trabajaba, ya que el problema era mío). Mientras viajaba dando conciertos, hasta 1964, simplemente no tenía tiempo para concentrarme en el montaje ni para decidir los detalles de las tomas y los insertos, etcétera, lo cual no tiene nada de raro entre los concertistas, de hecho es la norma. Sin embargo muchas de mis primeras grabaciones me parecen irritantes, aun cuando poseen muy a menudo una gran vitalidad.

Una vez que me liberé del pesado fardo de los concier-

tos, comencé a hacer yo mismo un montaje previo de mis grabaciones; comencé a darme cuenta de las posibilidades que me ofrecía el montaje y a elaborar algunas teorías sobre la manera en que podía sacar partido de la idea del tiempo en el estudio de grabación. Un día, Schwarzkopf me contó, casi disculpándose, que por cada hora que pasaba en el estudio grababa apenas tres minutos de música, y en ese momento aquello me pareció muy sorprendente, dado que yo tenía el hábito de llegar al menos a los seis o siete minutos. Actualmente, el máximo al que llego no pasa nunca de dos minutos, lo cual significa que ahora soy aún más lento que ella. No es que haga un número exorbitante de tomas. En realidad, aunque grabo durante ocho horas seguidas, apenas paso más de una hora al piano, y en una sesión de ocho horas es raro que consiga más de treinta minutos de rollos de trabajo.

Todo esto difiere mucho de mi método de hace treinta años, que consistía en pasar lo esencial del tiempo al piano y en escuchar más o menos cuidadosamente las mejores tomas antes de salir corriendo hacia el aeropuerto confiando en que el montaje fuera bien.

Actualmente, paso casi todo el tiempo en la cabina de control, escuchando las tomas cuantas veces sea necesario para decidir con mucha precisión los insertos destinados a cubrir alguna cosa en una toma base o en un inserto previo. Para hacerlo, utilizo un cronómetro digital que es capaz de medir centésimas de segundo. Ahora estoy contento de poder afirmar que son raras las decisiones de montaje que no funcionan, mientras que en los viejos tiempos eran muchísimas.

Intento utilizar el estudio de la misma forma en que un cineasta utiliza la sala de proyección. Para hablar en términos de cine, digamos que exijo ver todo el «copión» después del rodaje.

BRUNO MONSAINGEON: De todos los músicos que conozco, usted es, de lejos, el más minucioso en la realización de sus grabaciones. No se contenta con tocar y aprobar o rechazar el producto final que propone un director artístico, sino que efectúa el montaje usted mismo y vigila la mezcla de manera que responda exactamente a sus instrucciones. Lo único que faltaría es que introdujera los discos en las fundas.

GLENN GOULD: Sí, el destete es casi insoportable. Supongo que tiene que ver, sin duda, con el ego. Dado que dejo que mis discos salgan a correr mundo libremente para que lleven la vida democrática de la que hablaba hace un momento, quiero protegerlos hasta el último instante y darles mis últimas bendiciones: «Venga, portaos bien, sed buenos...».

No, de hecho hay algo más práctico, es decir: cuando salgo de una sesión de grabación, ignoro en general lo que va a dar de sí. Sólo lo sé cuando llego a la sala de montaje.

BRUNO MONSAINGEON: O sea, no ha elegido antes de...

GLENN GOULD: Sí, he elegido en el sentido de que me he protegido. He rechazado lo que era muy malo o simplemente mediocre. Me he protegido con algo respetable y decente que no será, a fin de cuentas, un objeto vergonzoso. Sé que no habrá la menor nota equivocada en la toma principal, ya que me he asegurado plenamente de ello. Sin embargo, en ese estadio todavía no he determinado en detalle el carácter de la obra. Aunque depende, una o dos veces habremos logrado algo a la primera: me senté al piano, el director artístico dijo «primera toma», y de ahí salió una primera toma que fue la toma final y la única. No obstante, el proceso más habitual consiste en encontrar mi camino gradualmente. Además, como usted sabe, no estudio al piano an-

tes de llegar a grabar, y eso forma parte del secreto; ¡cuando llevo unas diecisiete tomas, comienzo a tocar más o menos bien! Es broma, pero no tanto como parece.

Es peligroso, al menos para mí, llegar al estudio de grabación demasiado preparado. Rechazo todo lo que podría ser un factor de presión en el momento de interpretar. Por eso llego a menudo al estudio sin demasiada preparación. Aunque, por supuesto, tengo una idea exacta de la pieza en el momento de abandonar el estudio, no tengo nada fijado cuando llego. Las cosas toman forma progresivamente, a medida que hacemos la selección disponible en ese gigantesco rompecabezas constituido por la mezcla de las tomas once, nueve o diecisiete, que con un poco de suerte nos permitirá elaborar una interpretación. Si uno llega al estudio con la idea muy decidida del «hecho consumado», es muy posible que termine decepcionado, ya que no es así como se realiza una grabación.

Así que me resulta imposible llamar a mi director artístico para decirle: «Vamos a grabar la *Tercera suite inglesa* de Bach, que durará veinte minutos». No puedo hacerlo por la sencilla razón de que en mi sala de música toco alrededor de un veinte o veinticinco por ciento más rápido que en el auditorio donde grabo en Toronto, o en el estudio de Nueva York, ya que a partir del momento en que pongo los pies en tal ambiente algo me dice: «Sé expansivo, pon de relieve niveles y detalles que la acústica de la sala de estar, con la moqueta y los muebles, no permite escuchar». Hay en ello una diferencia tan importante que inevitablemente transforma de forma radical la concepción de la pieza. Sería una locura que intentase reproducir lo que hago en casa.

BRUNO MONSAINGEON: En alguna medida, usted hace intervenir la idea de tiempo en el proceso ¿no es cierto?

GLENN GOULD: Sí, sin duda, y no sólo en el sentido de la prolongación de los *tempi*, sino también en un sentido más profundo: el tiempo que se interpone entre el hoy, el ayer y el mañana, entre el acto físico que consiste en tocar, el momento de la concepción inicial y el de la conformación definitiva. Creo realmente que ése es el secreto de la grabación.

THEODORA SHIPIATCHEV: Su primer disco para CBS es de 1955; actualmente se ha convertido en histórico. ¿Le han dejado siempre libertad para grabar el repertorio que desea?

GLENN GOULD: La tradición literaria occidental nos ha terminado convenciendo de que para que un personaje sea interesante, con independencia de la importancia de su obra, era indispensable elaborar una estructura dramática que describiera posiciones antagónicas, opiniones encontradas, conflicto de intereses, etcétera. Sin embargo, a mí esa tradición me parece moralmente odiosa y por suerte el cuarto de siglo que he pasado trabajando para la CBS ha estado prácticamente desprovisto de conflictos, antagonismos, tensiones y períodos llenos de desencadenantes de las dinámicas humanas—el vaivén de proyectos iniciados y luego abortados—, todos los cuales son recursos que al escritor le brindan soluciones para los problemas de estructura y a los lectores les permiten mantener la atención.

Lo que quiero decir es que mis relaciones con la CBS se han desarrollado sin que prácticamente haya surgido el menor conflicto en la política de grabaciones. En algún momento, hubo jefes de equipo que presionaron para que grabase un repertorio que me resultaba antipático; hace diez años, insistieron mucho para que hiciera un disco de Chopin. Me bastó con negarme rotundamente para que todo se resolviera de la forma más amigable. A decir verdad, sólo

recuerdo una ocasión en la que hayan puesto una modesta objeción a una obra que yo estaba empeñado en grabar. ¿Quiere intentar adivinar de qué obra se trataba?

THEODORA SHIPIATCHEV: Como ha grabado usted centenares de obras, será mejor que me muerda la lengua.

GLENN GOULD: Ah, bueno, pues mire ¡eran las *Variaciones Goldberg*!

THEODORA SHIPIATCHEV: ... *(Sorprendida.)*

GLENN GOULD: Sí, y la objeción no estaba exenta de lógica. En 1955 era totalmente desconocido fuera de las fronteras de Canadá, e incluso allí mi nombre estaba lejos de haber llegado hasta las cabañas. Además, las *Variaciones Goldberg* se consideraban entonces propiedad privada de Landowska, o de algún otro artista de su generación y de su talla, y de pronto llegué yo, un joven novato de veintidós años, que no tenía ninguna grabación comercial previa en su haber, cuyo único bagaje era que había tocado dos veces las *Variaciones Goldberg*—una vez en concierto y otra en la radio—, y que pretendía utilizar esa obra para iniciarse en el mundo del disco. En esas condiciones, es fácil comprender el punto de vista de quienes tenían algunas dudas sobre la viabilidad de la grabación. El resumen de la conversación con el director de CBS con el que yo acababa de firmar un contrato podría ser:

ÉL: ¿Qué quiere grabar en su primer disco?

YO: Las *Variaciones Goldberg*.

ÉL: ¿Cree que sería razonable? ¿No le parece que las *Invenciones a dos y tres voces* serían más indicadas?

YO: No, prefiero hacer las *Variaciones Goldberg*.

ÉL: En ese caso, ya que insiste, pongámonos manos a la obra.

Y eso fue todo. Aquello fue para mí lo que podría llamar «la obstrucción tipo CBS», y, en mi opinión, ilustra perfectamente los problemas literarios de los que hablaba antes…

ULLA COLGRASS: ¿Esa libertad se extiende a la colaboración con otros artistas?

GLENN GOULD: Tengo, desde luego, derecho de veto; la CBS sugiere algunos nombres, y yo respondo simplemente sí o no. Hay que decir que soy uno de los más antiguos de la casa, y sólo Rudolf Serkin e Isaac Stern están en el sello desde hace más tiempo que yo, lo cual me hace sentir muy viejo. *(Risas)*

Algunos proyectos se abandonan y luego se retoman diez años más tarde. Tengo varias cosas pendientes en los cajones desde mediados de los años sesenta y probablemente nunca verán la luz—a menos que salgan en una promoción especial—porque no responden a los criterios económicos actuales; hay siempre una determinada política de grabaciones a largo plazo en lo que concierne a lo que querría hacer para la CBS—por ejemplo, la integral de la obra de Bach—, pero, aparte de esto, me dejan libertad de experimentar tal como yo lo entiendo. Creo que la relación que hemos construido es un caso único.

ULLA COLGRASS: ¿Trabaja siempre con el mismo equipo?

GLENN GOULD: La verdad es que no. Hay un grupo de técnicos que trabajan conmigo en función de su disponibilidad. Intento conservar a uno o dos a lo largo de un proyecto completo, de manera que tengan fresco el ritmo de lo que pasa.

ULLA COLGRASS: Sé que el repertorio romántico no es santo de su devoción y que tiene simpatías y antipatías muy inten-

sas. Con toda objetividad: ¿cree que dos personas diferentes oyen lo mismo al escuchar la misma música?

GLENN GOULD: No lo sé, la verdad es que no he pensado nunca en ello. Es probable que si usted y yo escucháramos juntos una grabación cualquiera se lograra un cierto vocabulario común. Tal vez a usted le gustaría algo que a mí no me gusta, pero me parece que podríamos encontrar un cierto tipo de lenguaje para describir la experiencia compartida. Pese a todo, sería lógico esperar de parte de cada oyente una reacción completamente personal.

ULLA COLGRASS: Yo pocas veces siento lo mismo al escuchar dos veces la misma obra. Así que si las reacciones pueden variar tanto en una sola persona, me pregunto…

GLENN GOULD: ¡Exactamente! Mire, voy a decirle lo que me pasa a mí como oyente. En cada época de mi vida, hay quizá media docena de grabaciones que escucho y vuelvo a escuchar sin parar. Lo mismo ocurre con las películas. Grabo películas en mi magnetoscopio, y hasta ahora no he conocido a nadie más que mire la misma película hasta cuarenta o cincuenta veces: estudio literalmente cada plano.

ULLA COLGRASS: ¿Qué tipo de películas?

GLENN GOULD: Pues *Woman in the Dunes*, por ejemplo, es una de mis preferidas…[1] Pero lo que quería decir es que me satisface plenamente conocer algo a fondo, no voy a la caza de nuevas experiencias musicales o cinematográficas.

ULLA COLGRASS: ¿Eso quiere decir que, cuando le gusta una obra, profundiza en su fascinación?

[1] *La mujer de arena* (1964), de Hiroshi Teshigahara.

GLENN GOULD: Exacto. Aunque parezca que tengo una gran colección de películas, en algunos períodos se manifiesta en mí una especie de inclinación irresistible hacia una obra particular, a veces durante más de un mes, un poco como le sucede a alguien que no puede prescindir del Valium. *(Risas)* Hace unos dos años, por ejemplo, cuando realizaba mi documental sobre Richard Strauss, me enganché tanto a las *Metamorfosis* que necesitaba escucharlas al menos una vez al día, durante varios meses: la obra me dejaba petrificado, y me emocionaba hasta tal punto que se convirtió literalmente en parte de mí mismo.

ULLA COLGRASS: ¿A qué atribuye la intensidad con que hace todo, ya sea interpretar, escribir o realizar programas radiofónicos o televisivos?

GLENN GOULD: Tiene razón, y es muy halagador. Creo que mi entusiasmo se debe a que sólo me dedico a lo que quiero hacer realmente y me afecta profundamente. Eso impide hacer las cosas de un modo superficial; al contrario, te implicas apasionadamente en cada proyecto.

ULLA COLGRASS: Es usted esencialmente un intelectual, pero en sus interpretaciones hay mucho más que intelecto. ¿Qué es, en su opinión, lo que da su forma distintiva a la expresión «gouldiana»?

GLENN GOULD: Es muy complicado. Me gustaría creer que existe—sobre todo, en los últimos años—una especie de paz otoñal en lo que hago, de manera que buena parte de la música se convierta en una experiencia tranquilizadora, como ha terminado siendo para mí las *Metamorfosis*. No digo que mis grabaciones estén a la altura de esa obra, aunque me alegraría mucho que así fuese. Sería maravilloso que lo que realizamos en forma de grabación ofreciera la posi-

bilidad de un cierto grado de perfección, de un orden no solamente técnico, sino también y sobre todo espiritual. Al principio, uno espera siempre que ése sea el caso, y si bien estamos limitados por las eventuales imperfecciones espirituales de la música grabada, así como por nuestras propias imperfecciones, creo que en este trabajo hay mucho más que la simple exploración de las dimensiones técnicas de la interpretación y de la electrónica.

ACTO IV

LOS COMPOSITORES

THEODORA SHIPIATCHEV: Nos ha dado usted algunas claves para entender cómo se plantea su relación con el mundo, su concepción de la interpretación, del concierto y de la grabación. Quizá sea útil dedicar ahora un capítulo a precisar o resumir su pensamiento sobre algunos compositores, puesto que sus gustos musicales no son precisamente los de la mayor parte de los pianistas.

Y para empezar, a tal señor tal honor, háblenos de Johann Sebastian Bach. ¿Puede recordar las primeras veces que escuchó a Bach?

GLENN GOULD: Mmm... ¡Debió de ser en mis primeras interpretaciones! *(Risas.)* No, no estoy seguro; además, no fui tan precoz, antes de los diez años apenas me interesaba la polifonía. Precisamente hasta esa edad me gustaba más bien la música armónica, pero a los diez años, de golpe, comprendí el mensaje. Bach irrumpió en mi mundo y ya no lo ha abandonado. Sin embargo, lo primero que escuché no fue una fuga de Bach, sino una de Mozart, la *Fuga en do mayor*, K. 394, que es un maravilloso estudio académico sobre «cómo escribir una fuga obedeciendo escrupulosamente las instrucciones del manual sin llegar nunca a darle altura». En cualquier caso, me gustaba mucho, y estaba estudiándola (he contado esta anécdota muchas veces) cuando la señora de la limpieza pasó con el aspirador al lado del piano. En esa época había una especie de conflicto larvado entre la señora de la limpieza y yo, y ella no perdía ninguna ocasión de molestarme. A causa del ruido del aspirador no conseguía oír lo que tocaba, pero comencé a

sentir lo que hacía, la presencia táctil de la fuga tal y como era representada por la posición de los dedos. Era la cosa más excitante y luminosa que pudiera uno imaginar. Despejaba lo que Mozart no había conseguido hacer del todo y yo hacía en su lugar. De pronto me di cuenta de que esa pantalla que había levantado entre Mozart, su fuga y yo era exactamente lo que necesitaba, que un proceso mecánico podía intervenir en la relación entre yo y la obra de arte de la que me ocupaba.

Fue un gran momento; aunque no era una experiencia vinculada a Bach, fue, sin embargo, la primera vez que tomé conciencia de lo que era realmente la experiencia contrapuntística, de hasta qué punto te atrapaba y la cantidad de estados superpuestos que la constituían. Naturalmente, fue una experiencia muy íntima, ya que había llegado a fijar los sellos de las diferentes áreas de la obra, aislándome de ellas. El aspirador se había convertido en el vacío en el que trabajaba; la fuga y la relación que mantenía con ella era lo único que existía. Me había revelado por fin el verdadero fenómeno contrapuntístico. Y eso fue indispensable para que Bach entrara en mi vida.

Si existe un solo hombre de música (como se habla de un hombre de letras) del que sea posible decir que es universal, que ha sido percibido desde los puntos de vista más divergentes de una generación a otra, capaz de originar todos los juicios, todas las ideas de progreso y de evolución del lenguaje a lo largo de los doscientos años que han pasado desde su muerte, sin dejar de ejercer una fascinación cada vez más compleja, más contemporánea y sin embargo más misteriosa que nunca, ése es Johann Sebastian Bach.

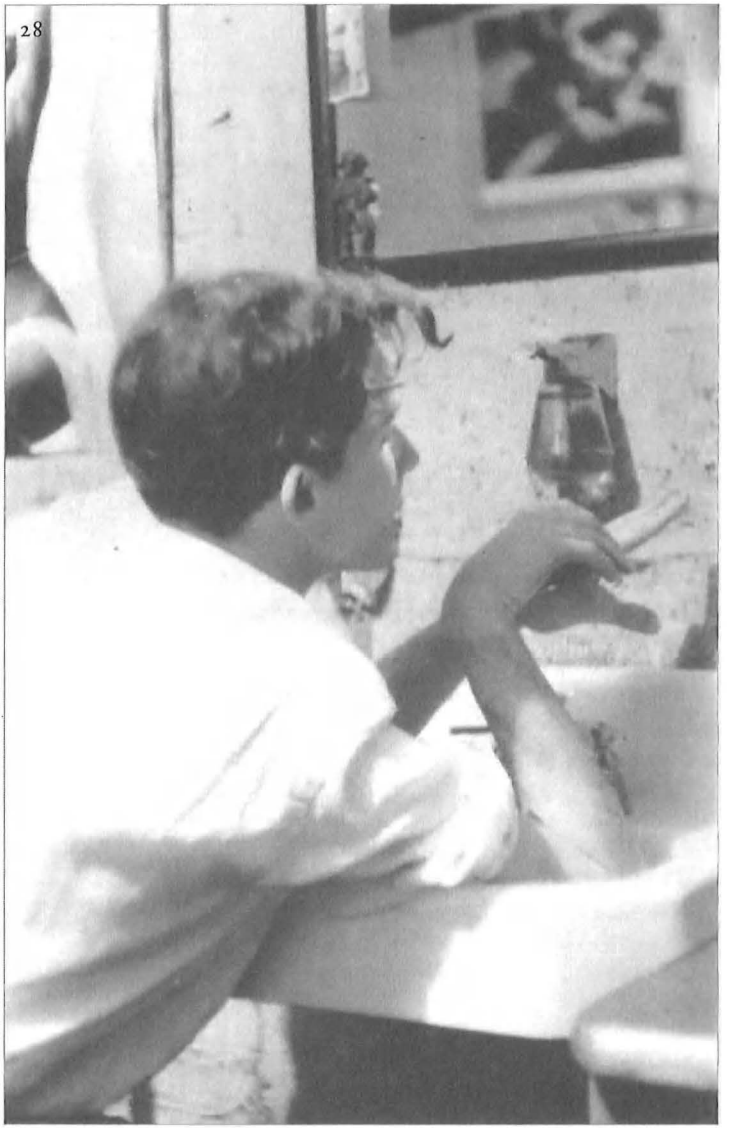
Sin duda, es el único artista cuya obra ha dado lugar a ideas y a conceptos artísticos y estéticos diametralmente opuestos en distintas épocas. A Mozart le parecía la encar-

GLENN GOULD
DIRECTOR-PRODUCER

26

GLENN GOULD
DIRECTOR-PRODUCER

27



«En cuanto al hecho de cuidarme las manos, revela simplemente buen juicio. Llevo guantes la mayor parte del tiempo porque tengo una circulación deficiente. Por ello las sumerjo en agua caliente antes de un concierto».

29

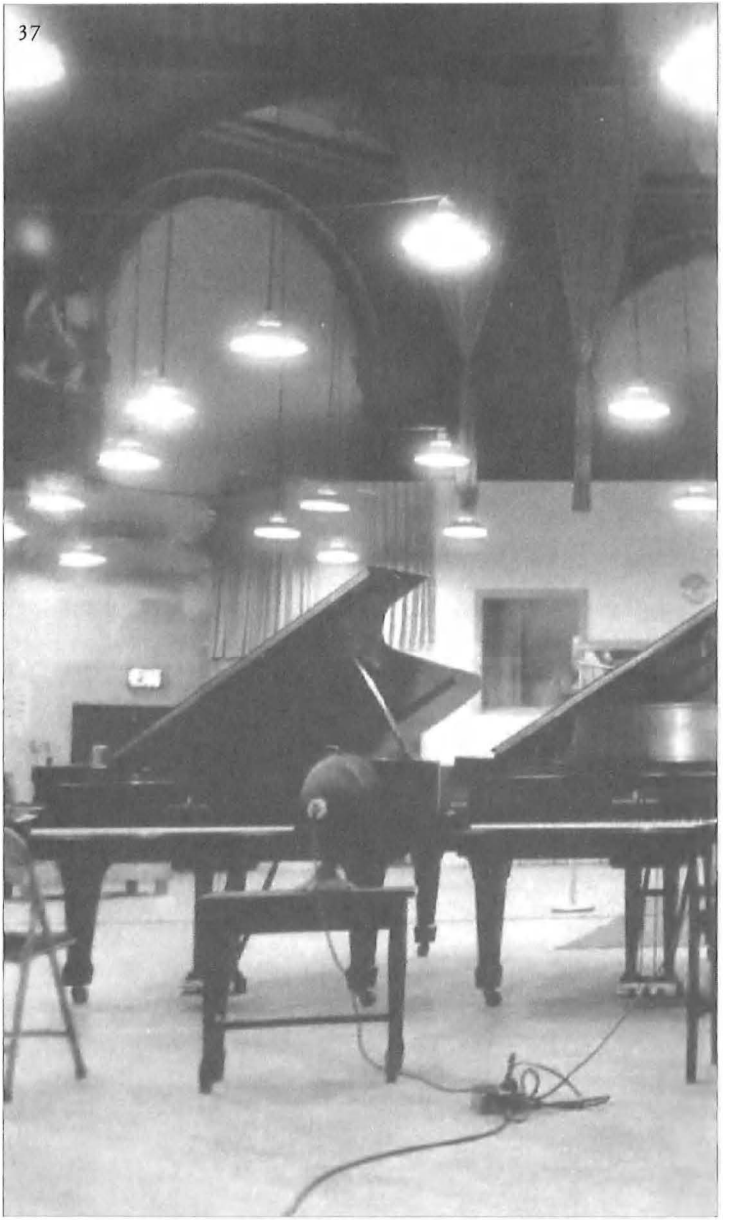
30

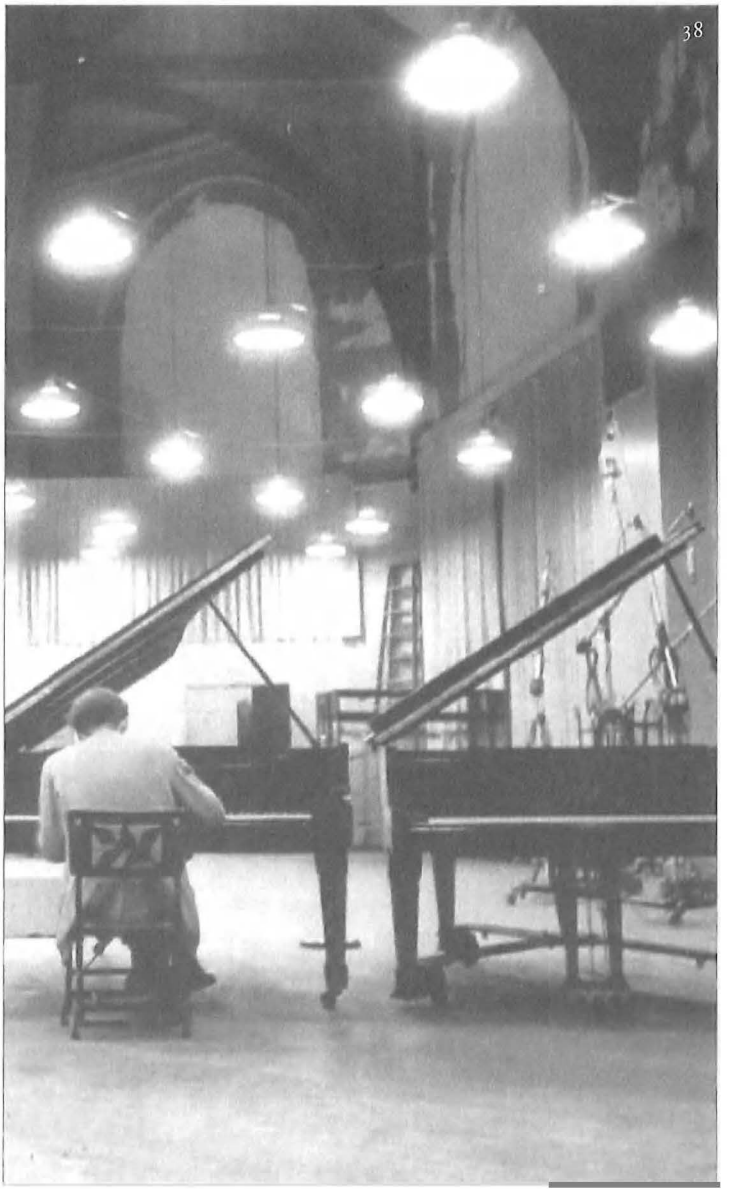
31

«He utilizado siempre la misma silla por la sencilla razón de que no puedo soportar sentarme en una superficie que no se adapte a mi manera de tocar el piano. Para empezar, cuando toco no soporto sentarme en una superficie que no sea rígida, lo cual descarta todos los taburetes de piano convencionales. A esta silla, de manera accidental, no le queda nada de su asiento. Durante una gira, alguien la pisó cuando la metían en la bodega del avión. Así que sólo utilizo ya el marco de la silla, y es asombroso lo cómoda que resulta».

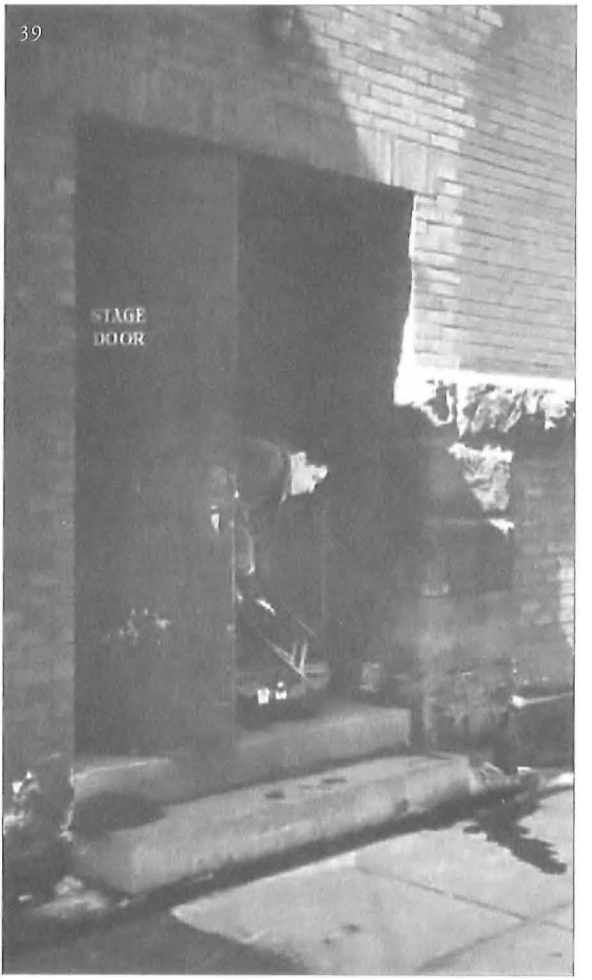
Con Sviatoslav Richter, Moscú, 1957.

Con Yehudi Menuhin, Toronto, 1980.

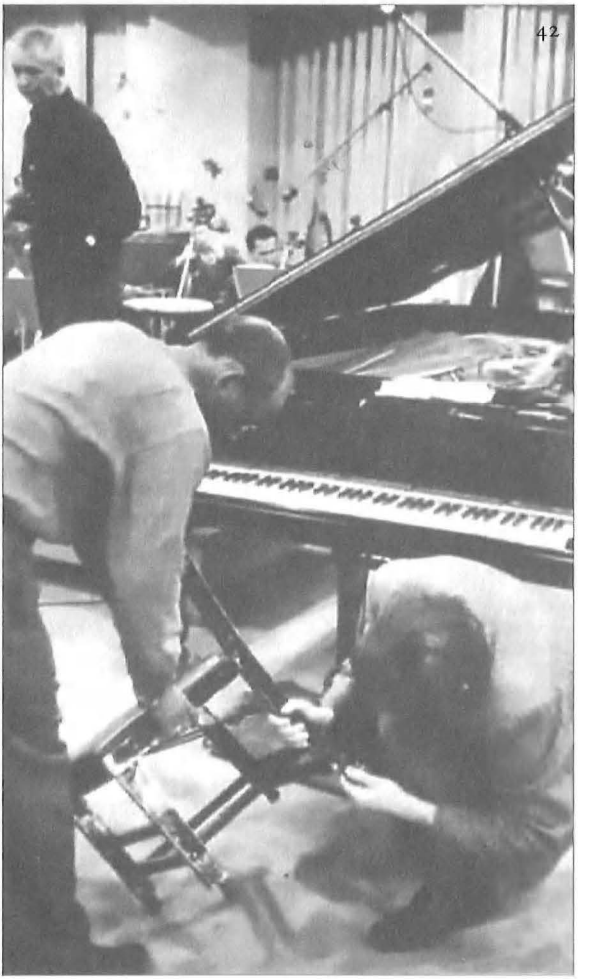


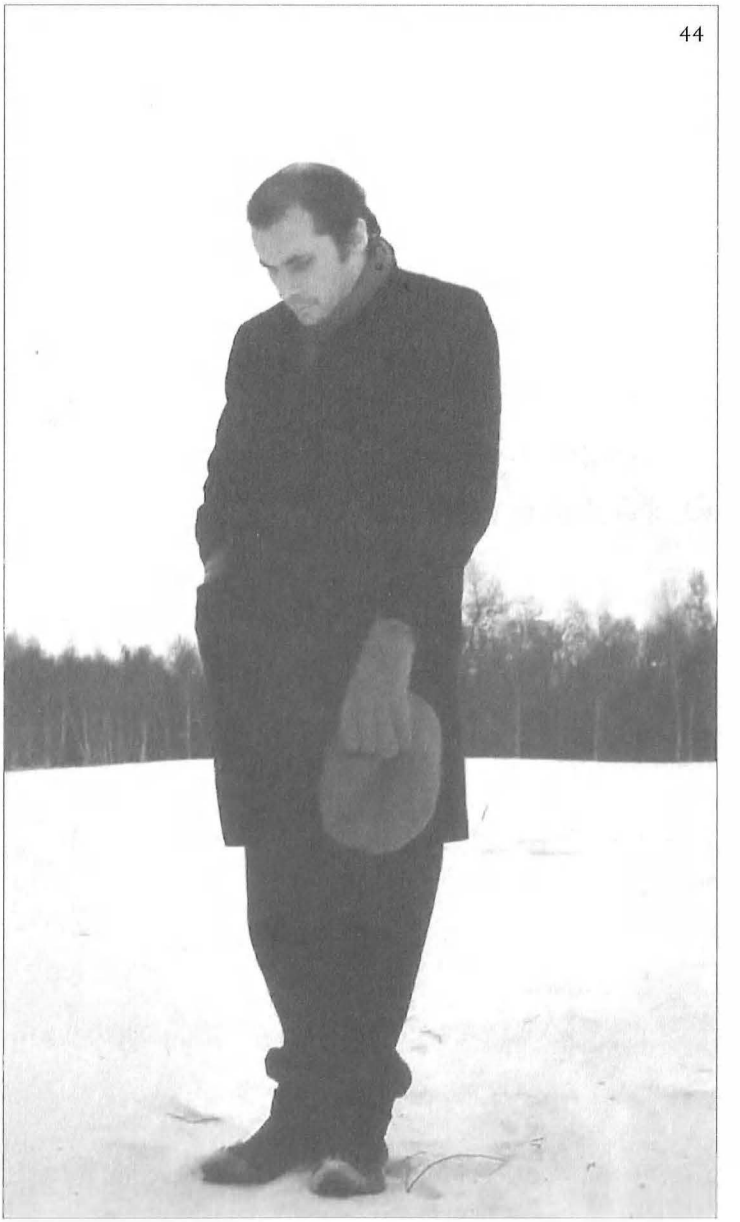


En Steinway, abril de 1957.

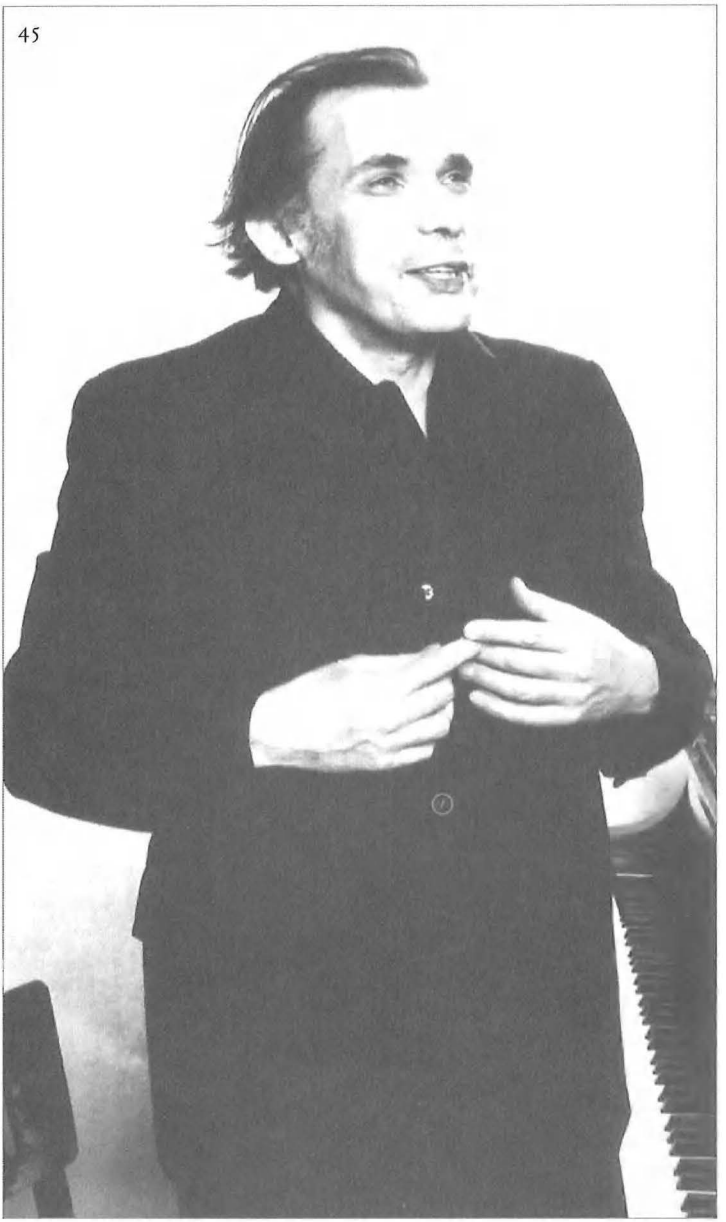

STAGE
DOOR

STAGE
DOOR





45

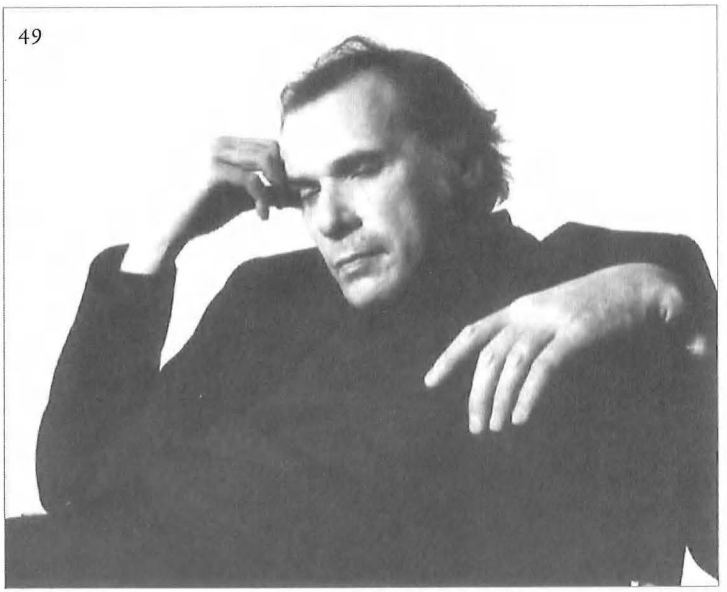


46

47

48

49



nación de un ideal escolástico, de un ideal digno del mayor respeto, pero un ideal que, desde la perspectiva mozartiana, estaba reservado a ocasiones muy especiales, al que sólo podía recurrirse en las fugas de efecto y en los piadosos *Kyrie* de sus misas y motetes. Para Mendelssohn, Bach representaba la perfección última de la arquitectura musical, la manifestación de lo espiritual en la realidad temporal. Para los victorianos, Bach representaba la apoteosis sonora de una época en la que la razón aún no había desplazado a la fe. Para los postwagnerianos, Bach era la personificación de un ideal contrapuntístico, la evidencia de que la complejidad no obstaculizaba la grandeza acústica. Los neoclásicos veían en Bach el mejor ejemplo de la claridad y la perfección del miniaturista, la manifestación suprema de la precisión en el ámbito de la expresión del pensamiento. Lo que atrae de la música de Bach a los serialistas son las sutilezas de la fragmentación, mientras que lo que les interesa a los músicos de jazz es la pulsación perpetua de un *ostinato* implacable. El hombre religioso encuentra en él la realización de la inspiración divina; el agnóstico, la prueba de una perseverancia terrenal. En las obras universales, cada cual encuentra su verdad.

Pero para llegar a lo universal es indispensable alejarse de las inercias de la historia, sustraerse al conformismo cronológico que encierra cada época, y lo que me conmueve más en Bach es lo que logró al final de su vida, por ejemplo, *El arte de la fuga*, pero que, de hecho, se encontraba ya latente en sus primeras obras. Bach escribe esa obra a contracorriente de todas las tendencias de su tiempo. En la última fuga de *El arte de la fuga* renuncia a los patrones modulatorios que había utilizado con éxito seis o siete años antes en las *Variaciones Goldberg* y en el segundo libro del *Clave bien temperado*, para adoptar una vena más suelta y menos

definida, haciendo pensar en el estilo del Barroco primitivo o del Renacimiento tardío. Es como si declarara al mundo: «Poco me importan ya los *Concertos italianos*; ¡a partir de ahora esto es lo que soy y lo que hago!».

En realidad, Bach no representa a su época en mayor medida que Gesualdo el Renacimiento italiano o Strauss la era del átomo. Con ellos, nos enfrentamos a hombres para quienes el movimiento del arte o su evolución parecen como suspendidos, al margen del paso del tiempo, susceptibles de parecer tanto una regresión como un progreso, dotados de una particular dimensión en la que puede descubrirse la esencia del tiempo y sentirse su ausencia. Bach trasciende todos los dogmas artísticos, todas las cuestiones de estilo, gusto y lenguaje, todas las estériles y frívolas preocupaciones de la estética.

En mi caso, Bach es la razón principal por la que me convertí en músico. En un sentido, el amor a su música ha impregnado todos mis intereses musicales.

GERTRUD SIMMONDS: Tengo curiosidad por saber qué le parece Monteverdi.

GLENN GOULD: Nadia Boulanger, que fue durante dos generaciones la reconocida e influyente mentora de un buen número de los compositores más famosos del siglo XX, decía que Monteverdi era «un genio, pero un genio que sabía exactamente lo que hacía, que elegía, que pensaba. No era tan sólo alguien inspirado, como lo son la mayor parte de los grandes».

No podría estar más en desacuerdo con mademoiselle Boulanger en cuanto a la naturaleza del genio, no creo que el artista genial sólo sea un intuitivo ingenuo, ni que el intelecto y la inspiración sean en absoluto separables. Sin embargo, creo que Boulanger tenía razón en lo que respecta

a Claudio Monteverdi. Efectivamente, era un hombre que elegía y que apenas podía hacer otra cosa, ya que si alguna vez ha existido una época que obligara a los artistas a tener que elegir, ésa fue su época. En la música de Monteverdi, las ramificaciones de sus elecciones alcanzaban a veces resultados casi esquizofrénicos. Gran parte de lo que escribió pertenece a la sólida tradición del Renacimiento. Era una música de un contrapunto sutil, de una armonía lujuriosa, y estaba dotada de una libertad rítmica que sólo puede florecer a partir de un conocimiento del oficio seguro y perfecto. Ese conocimiento se apoyaba en tres siglos de experimentación y de errores que habían perfilado el proceso contrapuntístico. Monteverdi fue, sin embargo, autor de obras singularmente precarias, que desatendían de modo voluntario los mecanismos suavemente controlados del Renacimiento y que experimentaban con un tipo de música que nadie había tenido en cuenta hasta entonces. Hay algo fundamental y quizá inevitablemente amateur en la música «progresista» de Monteverdi, y a eso se debe su reconocimiento: no sólo a que fue el primer conocedor de las reglas que las rompió y pese a todo salió airoso, sino a que las rompió, al menos en parte, para satisfacer las necesidades de un nuevo tipo de espectáculo, la ópera.

El menoscabo de las reglas en la música de Monteverdi tenía una excusa: estaba no sólo al servicio del desarrollo del «drama musical», sino también al de una práctica armónica destinada a ser codificada enseguida, y que más tarde iba a llamarse tonalidad. Monteverdi no era el único que intentaba escribir música tonal, pero lo hizo de manera más espectacular que la mayoría de sus contemporáneos. En Inglaterra, por ejemplo, Orlando Gibbons, que era más o menos contemporáneo de Monteverdi, escribía desde la primera década del siglo XVII una música que mostraba

una extraordinaria penetración profética con respecto a la psicología del sistema tonal, pero imprimía en ella a la vez su propia huella y la del pasado, sin preocuparse de estar a la moda. Esta indiferencia con respecto al espíritu contemporáneo es lo que, para mí, ha convertido a Orlando Gibbons en una experiencia sorprendente, mientras que, en comparación, me parece que las óperas de Monteverdi constituyen un testimonio fascinante de un período de la historia muy dinámico, aunque les falta dimensión y humanidad.

En cierto sentido, y sólo en ése, Monteverdi se parece notablemente a un compositor de nuestro siglo, Arnold Schönberg. Al igual que Schönberg, eligió rechazar la tradición de la que era uno de los supremos maestros, y de una manera tan audaz, tan arbitraria, podríamos decir, que en cierto sentido le fue imposible volver atrás. En el caso de Schönberg, la invención era la técnica dodecafónica, que se oponía a todas las ideas de tonalidad y cromatismo, y que él consideró el camino del porvenir; en el caso de Monteverdi, era la tonalidad, y fue, en efecto, el porvenir.

Ambos podían reivindicar la patente más que cualquier otro de sus contemporáneos, y se encontraban en situación de disfrutar de la creatividad del modo más autocrático y exaltado. Ambos podían trabajar remitiéndose a las únicas reglas de su propio esperanto personal. Ser un Schönberg o un Monteverdi es algo así como ser el primer músico en Marte o en Júpiter, suponiendo que allí exista vida; es como desembarcar en esos planetas y descubrir habitantes inteligentes, curiosos y atentos, pero desprovistos de música, que no hubieran escuchado nunca ni una nota musical, es decir, el auditorio cautivo ideal. La tentación sería formidable: inventar una música nueva sin tener que preocuparse de saber si ese lenguaje radicalmente nuevo podría tener

una relación lógica con lo que otros hubieran podido hacer antes. El compositor les podría decir cualquier cosa a los habitantes de esos lugares y adquiriría el envidiable estatuto del *Kapellmeister* más poderoso, más influyente e indispensable de todos los tiempos. Estaría por completo a salvo de cualquier réplica…, al menos hasta la llegada del próximo platillo volante…

VLADÍMIR TROPP: Ya que hablamos de música italiana, me sorprende que no haya dedicado nunca un disco completo a Scarlatti.

GLENN GOULD: En mi adolescencia hubo una época en la que solía comenzar mis conciertos de estudiante con un grupo de sonatas de Scarlatti. Muchos jóvenes de mi generación hacían lo mismo, sin duda influidos por Horowitz, que siempre empezaba con Scarlatti; pero en cuanto llegué a ser profesional, por decirlo así, renuncié para siempre a las niñerías y nunca volví a tocar a Scarlatti en concierto. Sin embargo, hacia finales de los años sesenta, la CBS me pidió que hiciera un disco de Scarlatti, y acepté pensando que sería una agradable ocasión para cambiar de aires después de todos los Bach que había realizado; en total, consagré a ello una única sesión de grabación de la que salieron tres sonatas, y a partir de ahí el proyecto me aburrió y no lo retomé nunca. Para mí, hasta un poco de Scarlatti es demasiado. Sin duda su música tiene un inmenso encanto, es un compositor que posee un incomparable sentido de lo que puede hacer un instrumento de teclado. Salvo, quizá, Scriabin y Chopin nadie ha tenido jamás ese instinto. Y es mucho más notable en Scarlatti, ya que escribía para el clave, y aunque todos los juegos de prestidigitación que utiliza funcionan de maravilla en un piano moderno—todos los efectos de cruces de manos, las figuras en notas re-

petidas, etcétera, y además no se trata sólo de trucos—, tenía una gran intuición melódica y nunca le faltaban temas deliciosamente extravagantes, temas fáciles de retener, al contrario de los temas de Bach, que a la gente le suele costar retener en la memoria. Poseía también un fabuloso sentido del ritmo armónico y sabía con exactitud cuándo insertar un segundo motivo en la dominante antes de pasar al escalón armónico siguiente. Tenía todo eso y, cuando se lo pedían, podía sacar conejos de su chistera instrumental; pero—siempre hay un pero—su música no posee, al menos para mí, un verdadero centro emocional; se contenta con deslizarse y patinar brillantemente por la superficie; es maravillosamente ingeniosa y divertida, pero le falta lo esencial. Me dirá usted que es mucho pedir en pequeñas piezas de tres minutos escritas para clave; y sin embargo, lo que se le pide es lo que se obtiene en una corta invención o un preludio de Bach. En el fondo, creo que hay más sustancia espiritual en dos minutos de Bach que en toda la colección de las seiscientas y pico sonatas de Scarlatti.

DANIEL KUNZI: Ha hecho usted comentarios muy poco elogiosos de Mozart. Y sin embargo ha grabado un buen número de sus obras, incluida una integral de sus sonatas. ¿Por qué?

GLENN GOULD: Con razón o sin ella, precisamente intento aportar pruebas de mis comentarios poco elogiosos.

Mi objetivo al grabar esas sonatas era el de liberarlas de ese atuendo frívolo y teatral con ayuda de *tempi* firmes y barroquizantes, sugerir, a partir del material tan insignificante de los bajos de Alberti, la idea de voces secundarias, y crear la ilusión de una presencia contrapuntística, de una vida del espíritu, de la que me parece que Mozart carece a menudo. Esto implicaría, por supuesto, una distorsión de-

liberada del texto, o al menos la valoración de elementos que suelen quedar en la sombra.

Desde que se grabó la primera de esas sonatas—ni montada, ni mezclada, sólo grabada—sentía la necesidad irresistible, o más bien diabólica, de llevársela a un responsable de la CBS que me caía bien para que la escuchara. Los altavoces de su despacho eran demasiado acolchados para mi gusto, y manipulé su amplificador para suprimir buena parte de los bajos; estaba resuelto a que las inferencias polifónicas que había impuesto a la mano izquierda se escucharan en toda su magnificencia pseudocontrapuntística. Al final de la audición, dijo que esperaba que no prescindiera de aquel ajuste en la mezcla final y añadió, no sin cierta sorna: «Hay que intentar que no se nos prive de esas invenciones en el tenor y en el alto… ¿Sabe? Lo que me gusta de usted es que nunca sé bien lo que nos reserva». ¡Es la mejor crítica que mi Mozart ha recibido!

También quería mostrar que Mozart no compuso para piano sólo música perfumada, y que puede interpretarse con rigor en los acentos, con una especie de rectitud orquestal que, con frecuencia, los instrumentistas descuidan a causa de la curiosa deferencia que muestran frente a los prejuicios victorianos sobre la supuesta naturaleza de la música mozartiana.

GERTRUD SIMMONDS: ¿No cree que ese prejuicio es anterior a la época victoriana? ¿Acaso Mozart no tocaba su propia música de esa forma?

GLENN GOULD: Es muy posible. Se limitaba a los instrumentos de los que disponía; estaba limitado por el nivel de comprensión de sus oyentes; y también lo estaba por las ambiciones de su padre y por las suyas. Tengo la profunda convicción de que Mozart siguió siendo siempre un niño, de que

reaccionaba como un niño a la música. Era un exhibicionista de tomo y lomo y, como niño, buscaba ante todo gustar.

BRUNO MONSAINGEON: Sin embargo, sus relaciones con los demás no eran cómodas. No era exactamente lo que se podría llamar un personaje popular.

GLENN GOULD: Bueno, ya sabe usted que los *enfants terribles* existen. Algo realmente extraordinario de los niños es que resulta muy difícil asombrarlos, y además eso está muy bien. Se puede contar casi cualquier cosa a un chico y se lo creerá. Se le puede decir que hay un dragón en la antena de la televisión, y es muy probable que se lo crea. Me parece que en Mozart hay muy pocas cosas que indiquen que su capacidad de asombro era la propia de un adulto. En su obra hay muy pocas cosas realmente chocantes. No nos sorprende, al contrario que Beethoven. Cuando Beethoven hace una modulación inesperada es para asombrar, para dar a la obra un contenido innovador, una huella propia, una personalidad. Mozart es otra cosa, es como un niño mimado que se pusiera a patalear gritando: «¡No, no, esta noche quiero cenar en la cama!». Así son sus extravagancias. De vez en cuando, hace cosas sorprendentes, pero que casan mal con el resto, a la inversa de lo que pasa en la obra de Beethoven. Mozart era tan bueno improvisando, tenía tanta facilidad, las cosas le salían tan fácilmente que se contentaba con decir: «Creo que una pequeña escala vendrá bien aquí, o un *arpegio* por allá, y que me lleve el diablo si esto no me proporciona una transición hasta la idea siguiente».

Ésa es la razón de que en Mozart haya caídas de tensión más o menos cada treinta y cinco segundos. Se mueve de una idea a otra—ideas prodigiosas la mayoría de veces, por otra parte—, pero por el camino aparecen toda clase de redundancias. Tomemos, por ejemplo, la *Sonata para piano*

en la menor. Sus primeros compases me asombran como uno de los mejores principios de todas las sonatas. Te hielan la sangre literalmente. Pero, por desgracia, no conducen a ninguna parte.

THEODORA SHIPIATCHEV: Su forma de tocar esta sonata no se parece nada a esa descripción. Perecería que ha sacado usted a Mozart de la carroza para lanzarlo a una autopista.

GLENN GOULD: El problema es que, después de ese inicio asombroso, Mozart abandona la idea inicial antes del final del movimiento, o más bien antes del final de la primera parte del movimiento. Entre medias sólo se encuentra una banal serie de escalas y ese tipo de cosas que consisten en destacar lo que sea excepto lo principal, en retener y acentuar cualquier motivo sacado de la textura interna. Eso es siempre lo que los críticos me reprochan que hago. Ahora bien, en mi opinión, sin eso no ocurre nada mínimamente concentrado. Así que hay que hacer que aparezcan elementos secundarios, como si se tratara de la llamada del Juicio Final. La presencia de tales pasajes ha permitido deducir que Mozart era capaz de decir cosas muy graves y muy grandes, y que la *Sonata en la menor* o la *Sinfonía en sol menor* entraban en esa categoría. No comparto esa opinión. La *Sonata en la menor* ofrece simplemente una especie de vivacidad y de vehemencia pomposas y amables al oído que han proporcionado a Mozart una reputación mucho mayor que la que merecía.

DANIEL KUNZI: ¿Cómo explica entonces que sea objeto de tantos elogios?

GLENN GOULD: Creo que se debe justamente a su facilidad. Es el tipo de compositor que se puede escuchar confortable y distraídamente, que se puede disfrutar haciendo otra

cosa, leyendo el periódico. No es que no me guste Mozart, es peor aún: lo desapruebo, tanto como su famosa mundanidad. No obstante, hay excepciones. Pienso, entre otras, en la *Sinfonía Haffner*, al menos el primer movimiento, cuyas estructuras son tan densas, tan compactas, tan bien conducidas; en algunos quintetos; y también en algunas de sus obras de juventud, que tienen para mí una resonancia muy particular. Me gusta el primer Mozart, en realidad me entusiasma. Es una alegría para mí tocar la *Sonata en re mayor*, K. 284. Su último movimiento es una especie de rondó revisado y corregido, una serie de variaciones llenas de imaginación, mejores que todo lo que compuso de esa clase. Creo que ni siquiera ninguna serie de variaciones de Beethoven (incluidas las *Variaciones Diabelli*) ofrece cambios de humor tan sutiles y numerosos como esas variaciones de Mozart, ya que en ellas efectuó una síntesis extraordinaria: encontró el espíritu del Barroco y acomodó todos los matices adecuados en el marco de la forma variación. El segundo movimiento, en lugar de ser un *andante*, es una polonesa en rondó, un movimiento maravilloso, ya que es lo último que podríamos esperar en ese pasaje concreto, colocado entre una serie muy amplia de variaciones y un primer movimiento muy corto, parecido a la obertura de *Fígaro*.

Es realmente una sonata soberbia, de lejos lo mejor que compuso Mozart para piano, y en todo caso infinitamente mejor que todo lo que escribió en su época considerada adulta. Así que, fíjese, Mozart no me inspira sentimientos puramente negativos.

VLADÍMIR TROPP: Si le pidieran que dijera en cuatro minutos algo original sobre Beethoven, ¿qué destacaría?

GLENN GOULD: No creo que actualmente, ciento cincuenta años después de su muerte, sea posible decir nada demasia-

do original sobre Beethoven. Creo que hasta mi personaje preferido de cómics, el crío de pelo largo que toca a Beethoven con un piano miniatura en Carlitos y Snoopy—se llama Shorter, si no recuerdo mal—,[1] tendría problemas para encontrar una en… (veamos lo que me queda), en tres minutos y cuarenta y cinco segundos.

A menudo aparecen en los periódicos artículos sobre por qué Beethoven es tan especial y por qué lo percibimos como un compositor que ocupa el centro de nuestra experiencia musical. Muchos compositores se han sentido atormentados precisamente por esta cuestión. John Cage, el compositor estadounidense de vanguardia, el hombre que escribe obras con títulos como *Música para doce radios*, o incluso *4'33*, título que indica que la obra dura cuatro minutos y treinta y tres segundos de… silencio total, declaró un día: «¡Si yo tengo razón, Beethoven se equivoca!» (según he leído en *The New Yorker*).

Ígor Stravinski, el compositor que afirmó un día que los dos músicos más sobreestimados de la historia eran Beethoven y Wagner, decidió tardíamente que la *Gran fuga* de Beethoven era, después de todo, una buena obra. Y viniendo de Stravinski se trata de un juicio sumamente benévolo.

Tengo la impresión de que la razón por la que tantas personas consideran a Beethoven el compositor central de la experiencia musical occidental es que, en un sentido puramente aritmético y dentro del marco histórico más bien limitado al que nos referimos habitualmente, sin duda lo es: los ciento cincuenta años transcurridos desde su muerte trazan una línea que divide con precisión los tres siglos de música que interesan a la mayor parte de los músicos y

[1] Juego de palabras con *short*, que en inglés puede significar 'corto' o 'pequeño'

a los espectadores actuales. No es que sea un vasto campo de experiencia musical, ¡pero ésa no es la cuestión! Beethoven no se sitúa sólo en el centro exacto de la cronología de los tres últimos siglos de una música de inspiración puramente instrumental, sino que para muchos encarna además lo que podríamos llamar una actitud musical de transición entre los estilos clásico y romántico. Sin embargo, no sería del todo exacto decir que las primeras obras de Beethoven se someten exclusivamente a la disciplina arquitectónica que solemos identificar como estilo clásico, mientras que sus últimas obras se abandonarían del todo a la manera psicológicamente ambivalente, casi improvisatoria y caprichosa, del estilo llamado romántico. Hay en él demasiadas excepciones y contradicciones como para aplicarle sin más una ley tan rígida. Dos obras para piano muy próximas en el tiempo me han parecido siempre especialmente reveladoras a este respecto: por una parte, la *Sonata n º 17*, opus 31, *La tempestad*, con todas sus turbulencias, su cromatismo ardiente, sus dudas, sus recitativos indecisos y desfasados con respecto al resto del movimiento. Y las *Treinta y dos variaciones en do menor*, por otra parte, que aplican el más previsible, estricto y antiguo de todos los principios de la variación, el del bajo armónico (que consiste en repetir indefinidamente una serie de armonías muy simples), y le añaden en las voces superiores una serie de ideas temáticas muy elaboradas y constantemente cambiantes; en otras palabras, el principio utilizado durante siglos antes de Beethoven por todos los compositores que escribían variaciones. Pero precisamente lo curioso al comparar esas dos obras es que la sonata, que en todos los aspectos parece ser la voz de un Beethoven mucho más próximo a nosotros, la compuso en realidad antes.

Y esto es lo que me parece especialmente interesante en

Beethoven: el hecho de que dos cualidades, dos actitudes opuestas, tienden siempre a existir de modo simultáneo. Si, en lugar de hablar en términos puramente musicales, proyectáramos esto sobre un plano humano, casi podríamos deducir que Beethoven es una especie de metáfora viva de la condición creadora. Por un lado, es un hombre que respeta el pasado, que honra la tradición de cuyas fuentes se alimenta su arte; pero sin hacerle perder nunca una pizca de su intensidad y sin llevarle a renunciar a esas violentas gesticulaciones suyas tan personales. Este aspecto de su carácter le conduce a veces a limar las asperezas de sus estructuras, e incluso de vez en cuando al cuidado puntilloso y laboriosamente gramatical de su sintaxis musical. Pero, por otra parte, existe ese otro aspecto, el lado romántico y fantástico—casi se podría decir fantasmagórico—de Beethoven, que le lleva a actuar sin el menor complejo con gestos obstinados, orgullosos y antidramáticos que, en el contexto de la tradición y como en negativo respecto a los contornos bien marcados y brillantes de la arquitectura clásica, hacen de él, por el simple hecho de la indiferencia tenaz de su estilo y de su manera, un compositor único. A fin de cuentas, esta mezcla de elementos contradictorios define a los artistas; en todo creador conviven un inventor con un conservador de museo y, en música como en las otras artes, las cosas mas asombrosas son siempre el resultado del triunfo momentáneo de uno de los dos y la derrota del otro. Pero la singularidad de Beethoven es que, en su caso, el conflicto que protagonizan el inventor y el conservador no se sustrae a las miradas, no es un cadáver escondido en un armario. Constituye la superficie misma de su música, y Beethoven nos deja ver cómo se despliega ante nuestros ojos como si no hubiera cadáver que ocultar.

No estoy seguro de que lo que he dicho sea muy original,

pero, apostaría gustosamente a que es más o menos lo que Shorter habría dicho en cuatro minutos.

THEODORA SHIPIATCHEV: Es curiosa la manera que tiene usted de hablar distanciadamente de algunas obras de Beethoven, teniendo en cuenta los abismos extáticos en que le sumergen—al menos es lo que parece percibirse escuchando sus grabaciones—, o, en otras ocasiones, de hablar humorística, incluso sarcásticamente de otras obras del mismo compositor.

GLENN GOULD: Tiene razón, Beethoven provoca en mí sensaciones muy ambivalentes. No consigo entender de ningún modo por qué algunas de sus obras más célebres—la *Quinta sinfonía*, el *Concierto para violín*, *El Emperador*, la *Waldstein*—llegaron a serlo, y menos aún por qué continúan siéndolo. Todos los criterios que espero encontrar en la auténtica gran música, la variedad armónica y rítmica, la invención contrapuntística, parecen totalmente ausentes en esas obras. Durante la época en que las compuso, Beethoven nos brinda el mejor ejemplo histórico de un compositor absolutamente convencido de que lo que hace es válido por la sencilla razón de que lo hace él. No encuentro otra manera de explicar la preferencia por estas gestas huecas, banales y exaltadas que le sirven de temas para las obras de la mitad de su vida. Pero los años que siguen son otra historia. La sinfonía de Beethoven que prefiero es la *Octava*, el movimiento que prefiero de todas sus sonatas es el primero de la opus 101 y, para mí, la *Gran fuga* no es sólo la obra más grande de Beethoven sino casi la pieza más sorprendente de toda la historia de la composición musical.

Al margen de todo esto, me gustan mucho las obras de juventud de Beethoven. Su sentido de la estructura, de la fantasía, de la variedad, de la continuidad temática, de la propul-

sión armónica y de la disciplina contrapuntística alcanzan un equilibrio milagroso. Posiblemente voy a sorprenderle al decir esto—se supone que los músicos tienen gustos un poco más sofisticados—, pero creo que la *Sonata claro de luna* es una de las obras maestras de Beethoven.

TIM PAGE: Si una tienda de discos abandonara nuestro planeta para viajar por el espacio, y nuestra música llegaran a escucharla criaturas diferentes que no supieran nada de las circunstancias de su composición, ni de la reputación de los compositores, ¿qué obras cree que podrían llamar la atención de los miembros de esa comunidad?

GLENN GOULD: *(Risas.)* ¡Una vez más, no sé bien cómo responderle! Pero diría que hay un compositor cuya obra no ofrecería nada—salvo sus últimas composiciones y algunas de las primeras—: Beethoven. Su reputación se basa sobre todo en el qué dirán. La *Gran fuga* sin duda resultaría de interés, así como sus primeras sonatas o los *Cuartetos para cuerda*, op. 18 ¡pero no creo que en el espacio hubiera lugar para la *Quinta sinfonía*!

TIM PAGE: Ha tocado usted una gran variedad de períodos musicales—Bach, Beethoven, Mozart, etcétera—, pero ha evitado siempre a los compositores que suelen asociarse con el piano. ¿Cree, por ejemplo, que no grabará nunca un disco de Chopin?

GLENN GOULD: No, creo que no es un buen compositor.

Como es sabido, no siento particular estima por los primeros románticos. Pero he procurado siempre hacer una excepción con Mendelssohn, aunque no me gusta su música para piano, me parece banal (aparte de las *Variaciones serias*). Su música coral y orquestal, por el contrario, es diferente. En lo mejor que ha producido Mendelssohn hay

siempre una concentración intensa sobre el detalle más minucioso. Una obertura como «Mar en calma y viaje feliz» es un ejemplo de obra maestra absoluta. Hay en ella algo que hace pensar en un himno y que es increíblemente emocionante; y al decir himno no hablo solamente en el sentido religioso del término, sino en que cada voz tiene su razón de ser. ¡Mendelssohn posee precisamente las cualidades que le faltan a Chopin!

Siempre he tenido la sensación de que lo esencial del repertorio de piano constituía una pérdida de tiempo. Esa generalización incluye a Chopin, Liszt y Schumann. La mayor parte de estos compositores no sabía escribir correctamente para piano. Claro que sabían cómo usar el pedal, cómo producir efectos dramáticos difundiendo las notas en todas las direcciones. Pero en todos esos efectos hay muy poco de *composición*. La música de esa época está llena de gestos teatrales vacíos y de exhibicionismo; tiene una dimensión mundana y hedonista que me hace huir de ella.

Creo que Chopin, Schumann y Liszt—este último especialmente en sus obras de juventud—escribían para producir algún efecto. Utilizaban la música para crear en el público lo que podríamos llamar turbulencias, por más refinada que sea esa música, como es el caso de Chopin. Y las «turbulencias» tienen prioridad sobre las exigencias formales. Una mazurca de un minuto de Chopin puede estar llena de encanto, cargada de giros y cambios interesantes y espirituales; pero cuando ataca un movimiento de sonata un poco amplio, que dura unos diez minutos, lo que sucede es desastroso, ya que es incapaz de integrar de manera sostenida forma y contenido. Al contrario que Mendelssohn.

Hace algunos años grabé para la radio la *Sonata en si menor*, op. 58, de Chopin, sólo para divertirme o para irritar a mis amigos. Es la única obra un poco ambiciosa de Cho-

pin—de hecho, hay pocas que lo sean—cuya forma comporta algo más que una simple yuxtaposición de elementos temáticos. Me esforcé por hacer una obra completa y resueltamente teutona y por borrar todas las diabluras instrumentales. Pese a todo, me di cuenta de que ni aun así se sostenía, por eso decidí no volver a tocar a Chopin.

En cuanto a Schubert, siempre me he sentido incómodo sometiéndome a una experiencia repetitiva. Si me pide que toque un *lied* de Schubert, siento una ganas desesperadas de ponerme a modular, a introducir una nota falsa aquí o allá, o a romper el molde, hasta el punto de que me vuelvo medio loco.

Entre paréntesis, me ocurre lo mismo con lo que ahora se llama la música del cambio (expresión que me resulta hilarante). Con la excepción de algo como *Stimmung* de Stockhausen, que al menos es relativamente tranquilo y no te ataca los nervios, la idea de repetir un mismo diseño *ad infinitum* me crispa hasta decir basta.

Evidentemente, en Schubert hay momentos prodigiosos. Lo que prefiero de él—la *Quinta sinfonía*, por ejemplo—es, además, muy poco típico y más próximo a Haydn o a Mozart; son esos momentos que poseen un sentido firme de movimiento y de jovialidad, en contraposición a aquellos en los que se abandona a sus habituales e interminables cavilaciones.

Otro problema de esta música, tal como yo lo veo, es que Schubert, Chopin, Schumann y compañía quieren creer y hacer creer que el piano es un instrumento homofónico, lo cual es falso. Estoy convencido de que el piano es un instrumento contrapuntístico, y de que sólo es interesante cuando se lo trata como tal y se hace corresponder la dimensión vertical y la horizontal, cosa que no ocurre en lo esencial del repertorio pianístico de la primera mitad del siglo XIX.

Pero en el período del Romanticismo tardío surge la gran tragedia, ya que los compositores de esa época—Wagner, Richard Strauss e incluso eventualmente Mahler—, que tenían un control fantástico de la integración de los elementos armónicos y temáticos del lenguaje, optaron por no escribir casi nada para piano. Wagner compuso en su juventud dos sonatas para piano pero, en comparación, harían parecer a Webern uno de los mayores maestros de todos los tiempos. Creo que Wagner no comprendía nada del piano; no hay más que ver los acompañamientos de los *Wesendonck Lieder*, cuyo arreglo orquestal es totalmente satisfactorio, para darse cuenta de que no funcionaba al piano.

En cambio, he grabado recientemente algunas obras para piano de Strauss—la opus 3 y la opus 5, que escribió a los dieciséis años—, y son pequeños milagros; piezas tan refinadas y acabadas como cualquiera de las que haya podido escribir Mendelssohn a la misma edad. Resulta que, salvo Mendelssohn, nadie ha escrito nunca con tanto oficio y seguridad a los dieciséis años, y no me olvido de Mozart. Strauss era capaz de escribir magníficamente bien para piano, y no hay más que ver la *Burlesca*, el *Burgués gentilhombre* y algunos de los últimos *lieder*. Su escritura para piano está desprovista de toda ostentación, de exhibicionismo o de virtuosismo vacío. Pero prefirió no dedicarse demasiado a ese género.

El vacío que existe en la composición pianística es una gran desgracia. Se trataba de una época orquestal, y el piano no era más que un último recurso; era la orquesta del pobre, de la que se servían para hacer el borrador de una orquestación posterior.

VLADÍMIR TROPP: ¿Cuánto hace que descubrió a Bruckner, Mahler y Richard Strauss?

GLENN GOULD: Cuando era estudiante no estaba de moda

interesarse por esos compositores. Sin embargo, me enamoré de Strauss desde las primeras notas suyas que escuché, y justo después de la guerra descubrí las *Metamorfosis*, el *Concierto para oboe* y el *Dúo concertante.* Actualmente, vuelvo con gusto a las obras del último período de Strauss y, como ya he dicho, las *Metamorfosis* son, en mi opinión, una de las obras más notables que se han compuesto, una música extraordinariamente emotiva.

Con Mahler, mi relación es distinta. Me gustan sus composiciones de juventud, pero me resulta insoportable la *Séptima sinfonía*. Si la hubiera escrito cualquier otro, todos creerían que es una mezcolanza de los efectos más fáciles. Diré más: no creo que la *Sexta sinfonía* sea mucho mejor. La *Octava* es, por el contrario, muy interesante, sobre todo el primer movimiento. Creo que se ha dejado muy de lado a Strauss y se ha encontrado en Mahler más de lo que había, aunque sea, por supuesto, un personaje fascinante. Strauss, como Mendelssohn, es un perfeccionista; siempre se puede esperar de él un mínimo de oficio. Armónicamente hablando, no da nunca un paso en falso. En ese plano, todo funciona perfectamente.

De todas sus óperas, mi preferida es *Capriccio*, muy emocionante y meticulosamente escrita, llena de una espontaneidad y libertad extraordinarias, mientras que, sin embargo, el conjunto de la ópera se vincula con un único motivo sorprendente, en la mejor tradición schönbergiana. Es una obra mágica, con sus permutaciones infinitas de ese motivo único.

TIM PAGE: ¿No cree que Strauss declinó hacia la mitad de su vida?

GLENN GOULD: Sí, por supuesto. Nunca he conseguido tomarme en serio una ópera como *Ariadna en Naxos*. De hecho, tampoco me gusta mucho *El caballero de la rosa*. Sin

embargo, escuche una obra como la *Sinfonía alpina*... Ha tenido siempre mala prensa, pero contiene pasajes buenos, aunque la coda sea interminable, y no sepa cómo salir del gran pedal en *mi bemol* al final. *(Risas)* Hay también pasajes grandiosos que casi podrían avergonzar a los mejores poemas sinfónicos de su juventud. La obra no tiene una estructura tan sólida como *Till Eulenspiegel*, pero la intención es de una seriedad que simplemente no existía en sus primeras grandes obras. ¡Y luego, más tarde, las óperas como *Capriccio*! ¿Sabe usted?, Strauss tenía una capacidad de abstracción mayor de lo que suele creerse, y después de Mendelssohn fue el único compositor romántico que no violó nunca la integridad de lo que podríamos llamar la base «inferencial» de los componentes polifónicos de las estructuras musicales. Desde este punto de vista, muchas personas prefieren a Brahms, pero Brahms cometía errores de vez en cuando, y el resto del tiempo ¡estaba pendiente de no cometerlos!

De toda la producción de Strauss, las *Metamorfosis* es mi obra preferida porque con ella llega a reconciliarse por fin con la naturaleza abstracta de su propio talento. En cierto modo, se trata de *El arte de la fuga* de Strauss. Es, si me lo permite, una obra asexuada, que no tiene género. Podría haber sido para órgano o para la voz humana, en vez de para los veintitrés instrumentos de cuerda solistas para los que fue escrita. Pero tengo la impresión de que nos estamos alejando bastante del tema, pues lo único que yo quería decir es que me parece una pena que Richard Strauss no compusiera más para piano. Por supuesto, toco para mi propio placer todos los poemas sinfónicos y muchas de sus óperas en mis propias transcripciones. Pero no seré yo quien le dé un empujoncito transcribiendo las *Metamorfosis*: ¡veintitrés cuerdas solistas! ¡No tengo tantos dedos!

TIM PAGE: Sibelius, por su parte, está considerado un romántico tardío. Usted grabó algunas de sus obras para piano, que eran hasta entonces completamente desconocidas.

GLENN GOULD: Si no me equivoco son ciento diecisiete piezas para piano. La mayoría son totalmente irrelevantes, pero las tres *Sonatinas* que he grabado me fascinan. Tienen la misma concepción espartana de sus sinfonías, pero su estilo es casi neoclásico. Evidentemente no son obras maestras; Sibelius se interesaba ante todo por la orquesta, sin embargo admiro que, cuando escribe para piano, no intenta hacer de él un instrumento que sustituya a la orquesta.

DANIEL KUNZI: Poco a poco hemos llegado a comienzos de nuestro siglo. ¿No tiene la sensación de que, por primera vez en la música, se está levantando un muro entre diferentes tendencias difícilmente conciliables?

GLENN GOULD: Tengo que decir que mis gustos me conducen a la segunda Escuela de Viena y a Schönberg. Hay muchas obras de Schönberg frente a las que tengo algunas reservas; pero lo considero uno de los grandes maestros.

La tendencia Stravinski-Bartók—esa manera mecánica de plantear la música—tiene tan poco atractivo para mí como la tendencia hipersensual de la primera mitad del siglo XIX, la de Chopin o Liszt. Recuerdo que, hacia los veinte años, me llegó un artículo de Boulez escrito para uno de sus programas del Domaine Musical en el teatro de Jean-Louis Barrault de París, del que era entonces director musical. El concierto estaba compuesto por lo que él consideraba las obras maestras más importantes de toda la historia. Si no recuerdo mal, estaba el «Ricercare a seis voces» de la *Ofrenda musical*, una obra maestra incontestable. Estaba la *Gran fuga*. Quizá había alguna otra obra entre las dos, no estoy muy seguro. Y estaba el opus 9 de Schönberg, una de

mis preferidas. Y también había algo de Debussy—es curioso que no pueda recordar qué pieza era—, y Messiaen. Por último, una obra del propio Boulez y, creo, el *Concierto para nueve instrumentos* de Webern.

Lo que me hizo sospechar no eran las obras elegidas —aparte de la de Messiaen, todas eran grandes obras—, sino sobre todo la idea de obra maestra y de que la historia de la música consiste en una serie de cumbres y precipicios. Strauss, en los diez últimos años de su vida, añadió una nueva dimensión de seriedad y gravedad a su trayectoria de compositor. Pero desde luego no se dijo a sí mismo que tenía que escribir obras maestras más importantes que las que había compuesto a fines del siglo XIX. La idea de que estaba acabado al llegar a los cuarenta es totalmente falsa. Diría incluso que una de las primeras grandes obras neoclásicas, en el mejor sentido del término, es su *Burgués gentilhombre*; incomparablemente mejor, en todo caso, que esa especie de porquería de Stravinski que es *La historia del soldado* y que fue escrita, además, ¡seis años después! Digo esto para mostrar a lo que lleva el jueguecito de Boulez.

BRUNO MONSAINGEON: Ha grabado usted, en distintas épocas, toda la música de Schönberg que contiene una parte de piano.

GLENN GOULD: ... con una excepción, *Pierrot lunaire*, que es una obra espantosamente teatral para mi gusto.

BRUNO MONSAINGEON: Cuando escucho esas obras, me parece que existe un elemento de perfecta continuidad entre Bach y Schönberg, sobre todo en su interpretación.

GLENN GOULD: Schönberg también lo creía; se veía como el profeta de una nueva evolución, pero también como el último de un antiguo linaje de grandes maestros (entre ellos,

Bach, Beethoven y Bruckner), el heredero de la gran tradición austrogermánica, de modo que se asignaba un lugar en la historia junto a ellos. Pero su sentido de la historia apenas iba más allá de Bach, suponiendo que hubiera llegado hasta el Barroco, cosa que dudo: no hay más que escuchar la transcripción de la fuga llamada *Santa Ana*,[1] orquestalmente muy torpe pese a que Schönberg era un extraordinario orquestador, para darse cuenta de que muestra una comprensión muy poco convincente del Barroco. Creo que Schönberg era un hombre de su tiempo, pero era también, en la medida en que podemos juzgarlo, el último artesano significativo de la vieja idea germánica según la cual la maestría se encuentra en el misterio de los números, y la obra se obtiene apoyándose en una mística de las estructuras. Por eso, en un momento de su vida, creyó necesario inventar el sistema dodecafónico.

No es cierto en absoluto que Schönberg haya alterado todas las leyes, sino única y fundamentalmente una de ellas: la de la resolución tonal de los acordes. Decidió que esa ley no era viable para lo que él quería hacer, que no le resultaba útil para el tipo de construcción armónica a partir de la que quería componer.

Schönberg abrió muchas perspectivas, y probablemente con mucho más éxito que cualquier otro compositor. Además, es muy interesante cómo lo hizo, ya que en su época suponía asomarse al abismo, estaba aterrorizado por lo que estaba creando, y profundamente perturbado. Para salir del atolladero imaginó la formulación de un sistema que era tan ordinario, tan elemental, tan provocador en su simplismo matemático, tan poco musical en realidad—el sistema dodecafónico—, que se convirtió en objeto de burla en

[1] *Fuga para órgano en mi bemol mayor*, de Johann Sebastian Bach

el mundo musical. Y tomado al pie de la letra, es efectivamente un sistema ridículo. Es exactamente como si un escritor declarara que en adelante no escribirá novelas, poemas o ensayos más que utilizando doce letras del alfabeto, y siempre según un cierto orden, bien apañándoselas para forzar todas las palabras a adaptarse a esos modelos tan sumamente restrictivos, bien no escribiendo una sola palabra.

Por consiguiente, se trata de un sistema increíblemente artificial y arbitrario. Ahora bien, en el caso de Schönberg se producía un fenómeno químico misterioso: una vez elaborado ese pueril edificio matemático, ese principio aparentemente absurdo, escribió algunas de sus composiciones más magníficas.

El hecho de que nunca hubiera sido tan auténticamente él mismo como en los años que siguieron al descubrimiento de su sistema da que pensar. Todas sus obras de esa época tienen una extraordinaria vivacidad y un impulso increíble. Finalmente había llegado a reafirmarse al decidir que sus obras se cernían a ese principio pueril, inquietante y exigente, pero que, en razón de las consideraciones armónicas que le había adjudicado, funcionó y le permitió abrir perspectivas insospechadas. A partir del dodecafonismo creó grandes obras, aunque yo creo que hay pocas cosas que no hubieran podido hacerse fuera del sistema, ya que Schönberg era un extraordinario «calculador dramático» y diez años antes conseguía exactamente los mismos efectos sin necesidad de recurrir a un sistema.

A fines del siglo XV surgió un fenómeno curioso: los compositores comenzaron a buscar una identidad, y la afirmación de identidad en la época que llamamos, quizá erróneamente, el Alto Renacimiento, fue asimilada a la creación de sistemas contrapuestos que, a su vez, originaron una especie de espíritu de competición. Cada creador se creyó au-

torizado a decir: «Mi sistema va a derrocar al suyo o al sistema anterior, ya que el sentido de la historia ha decretado que era superior».

Nada ilustra mejor esta actitud que los primeros escritos del señor Boulez (espero que después haya vuelto a un método de pensamiento un poco más sensato). Estaba convencido de que la historia se definía por una serie de momentos culminantes entre los que supongo que se situaba él mismo. No creo en absoluto que la historia evolucione de esta manera y, si ése fuera el caso, sería terriblemente deprimente, ya que todo aquel que rechazara dejarse condicionar por el espíritu de la época ya no estaría en condiciones de hacer ninguna contribución.

Pero en el camino hacia el siglo XVI, e incluso en pleno siglo XVI, hubo ciertas personas que mantuvieron algo del sentido de la búsqueda espiritual previa a la búsqueda de identidad. ¿Sabe cuál es mi compositor preferido? Adivínelo.

BRUNO MONSAINGEON: ¿Bach o Schönberg…?

GLENN GOULD: Bach o Schönberg, sí, si tuviera la audacia de identificarme con un maestro técnico. Pero desde el punto de vista de lo espiritual, no. ¿Entonces?

Uno…, dos…, tres…: Orlando Gibbons.

THEODORA SHIPIATCHEV: ¿Se refiere al virginalista inglés que…?

GLENN GOULD: ¡Sí, sí! No conozco más que a un Orlando Gibbons, ese maravilloso compositor de fines del siglo XVI y principios del XVII. Y cuando digo que es mi compositor favorito, se suele acoger mi profesión de fe con mucho escepticismo, pese a que nunca he dicho nada con tanta seriedad. Mi admiración no tiene nada que ver con la calidad

técnica de sus obras, aunque sea considerable; de hecho, Gibbons es un compositor cuya técnica está tan inextricablemente unida a la naturaleza y a la estructura de su música que apenas me doy cuenta de su presencia. Sin embargo, no creo que sea el mejor compositor desde el punto de vista de la técnica (en esa categoría pondría a Bach), ni siquiera uno de los mejores técnicos de su época (su compatriota William Byrd le saca ventaja). Byrd es mucho más virtuoso y consciente de su virtuosismo, es a Gibbons lo que Thalberg o Moscheles a Chopin, o Richard Strauss a Mahler. Byrd es maravilloso, pero es como si quisiera exhibir su maestría en cada contrapunto, en cada canon. Así que mi preferencia por Gibbons se debe a una cuestión mucho más personal y simple: desde hace veinticinco años he encontrado mucha más auténtica felicidad escuchando la música de Gibbons que la de cualquier otro compositor, y no puedo evitar hacer proselitismo.

Gibbons, sin embargo, no es un compositor particularmente individualista, se sitúa entre dos épocas: la del anonimato delicioso que el pre-Renacimiento conoció y exploró, y la del individualismo desaforado del Barroco que se anunciaba e inauguró el reinado de trescientos años de la música tonal en Europa. En parte, fue por ello por lo que llegó a combinar esos dos estilos y por lo que me fascina; siempre he tenido debilidad por los personajes de «fin de siglo», por los artistas que, situados al final de una época, llegan a reconciliar en sus obras dos tendencias aparentemente opuestas. Schönberg me fascina por una razón en el fondo análoga y, como Schönberg, Gibbons era ante todo conciliador. (Se acusaba a Schönberg de ser un revolucionario, y él protestaba con razón, ya que, como hemos visto, consideraba que su obra era la continuación lógica de la tradición clásica y romántica alemana). En ese sentido, siento que Gibbons,

con razón o sin ella, ya fuera yuxtaponiendo audazmente las técnicas modales y tonales, ya fuera escribiendo himnos extraordinariamente puros que hubieran podido firmar Purcell, Händel, Mendelssohn o Charles Wesley, es alguien cuyos pasos puedo seguir, porque pienso: «Esto es lo que me gustaría hacer en esta época».

BRUNO MONSAINGEON: Es habitual asociar a los tres compositores de la Segunda Escuela de Viena. Usted ha contribuido a que se conozcan sus obras interpretándolas y grabándolas y, además, desde el principio de su carrera como pianista. Ha escrito también numerosos ensayos a propósito de Schönberg, que se revela sin duda como uno de sus compositores predilectos. Pero ha hablado mucho menos de Anton Webern y Alban Berg. ¿Qué piensa usted de la relación entre los tres compositores?

GLENN GOULD: Tengo muchas reservas frente a las «escuelas». En mi opinión, el hecho de que Berg y Webern fueran discípulos de Schönberg no representa automáticamente un aspecto u otro de su ideología. Como sabe, según la tradición, Webern representaba el heredero del mensaje de Schönberg y de su técnica, y posteriormente Boulez y los adeptos del serialismo integral establecieron que Berg, puesto que escribía según un idioma relativamente conservador, representaba su pasado, el mundo a partir del que brotó el movimiento, de modo que Schönberg representaba el paso intermedio. Desde mi punto de vista no es una explicación muy convincente.

¿Qué habría pasado, cómo habría valorado la posteridad sus papeles respectivos si Webern y Berg no hubieran trabajado con Schönberg? Imaginemos por un instante que Alban Berg hubiera estudiado con Richard Strauss, por ejemplo. ¿Qué hubiera sucedido, no con su evolución, pero sí

con las conexiones que se han querido establecer arbitrariamente entre estos tres compositores? Sea como fuere, fueron discípulos de Schönberg, pero como soy alérgico a la manía de etiquetar a las personas como progresistas o conservadores, entiendo la relación entre ellos de otro modo. Para mí, Schönberg es una especie de exaltado, un coloso bíblico profetizando a los cuatro vientos, un personaje casi beethoveniano, que habla con vehemencia de sí mismo, de su papel en la historia y de sus obras. Creo que Webern era un compositor que, fundamentalmente, no estaba en su elemento escribiendo música tonal, y sus primeras obras, que son tonales y, más que buenas, son sobre todo incómodas, lo prueban; a Webern le interesaba sobre todo la pureza de las formas, la geometría, y, al mismo tiempo, sentía su música con una formidable intensidad; los silencios, las largas pausas diseminadas por sus obras, nos hacen pensar en los agujeros en las esculturas de Henry Moore o en las obras de Harold Pinter. Poseen una prodigiosa carga emocional. Pero Schönberg es alguien que encuentra su camino muy tarde en su vida, elaborando una técnica miniaturista muy pura y bella, que lo convirtió en el Samuel Beckett o el Piet Mondrian de la música. Si esto es lo que se llama el futuro o el progresismo, estoy de acuerdo. En cuanto a Berg, a mí me parece una especie de Músorgski mejor organizado, técnicamente superior, el típico esteta bohemio, más bien neurótico, preocupado por la imagen autobiográfica que quería dar de sí mismo, que escribía una música muy apasionada valiéndose de una técnica que apenas se adecuaba a ese apasionamiento. Ponía todo su ser en su obra para cocinar un guiso extraordinariamente ecléctico, en el que absorbía todas las influencias de su alrededor y no solamente las de Schönberg, pese a todas las cartas de homenaje que escribía constantemente al viejo maestro, y que le valían ine-

vitablemente las respuestas más gruñonas. Al contrario que Webern, al que nunca le interesó realmente la música tonal, Berg parece estar fuera de su medio natural cuando compone—como lo hizo durante casi toda su existencia—de forma atonal o casi atonal. Suele creerse, porque es cómodo hacerlo, que los años aportan automáticamente madurez y sabiduría, pero no siempre es así, y si bien en la edad madura Berg escribió obras técnicamente más sofisticadas, no por ello son mejores, lingüísticamente hablando, que las de su juventud. De hecho, hay un momento en la vida de Berg, al principio de su carrera, en que escribe en una lengua que le cuadra completamente, que constituye su medio natural: una lengua próxima a lo que sería la atonalidad, o al menos el anuncio del fin de la tonalidad, en la que utiliza motivos de tipo wagneriano, pero inscritos en las viejas formas del *allegro* de sonata. Por supuesto, el problema de Berg en sus años posteriores reside en que continúa utilizando las formas antiguas y las técnicas nuevas, y esas formas y esas técnicas no casan muy bien. Al intentar acoplar las ideas de Schönberg a un idioma nuevo, escribe música casi siempre magnífica, pero nunca tan convincente como la de su juventud, ya que cuanto más se aleja de esa zona peligrosa situada en las fronteras de la tonalidad y la atonalidad para comprometerse con la vía de esta última, menos auténtico es.

BRUNO MONSAINGEON: ¿Insinúa que Berg no consiguió nunca madurar su lenguaje personal?

GLENN GOULD: No, en absoluto. Es evidente que encontró un lenguaje muy personal. ¡Es muy fácil escuchar el *Concierto para violín* o la *Suite lírica* y decir: «¡Es de Berg!». Probablemente, es el único compositor dodecafónico que un profano identifica inmediatamente; pero Berg era el perfecto ecléctico, de principio a fin, y tengo la desagradable

sensación de que murió en el momento adecuado, por el bien de su propia reputación; si hubiera vivido más, creo que las huellas de sentimentalismo—a falta de una palabra más original—que había en él, cada vez más evidentes, sobre todo en las últimas obras (en su *Concierto para violín* especialmente), se hubieran intensificado en detrimento de las estructuras orgánicas tan maravillosamente organizadas que creaba en su juventud. ¿Sabe usted?, tengo una teoría extraña, muy perversa, y desde luego no es infalible. Tiene que ver con mi idea de que—cómo lo diría yo—la mezcla de estilos representa, por mediación de la tecnología, el porvenir de la música, y según mi teoría los estilos no se han mezclado nunca de forma más convincente que en el opus 1 de Berg, lo cual prueba que en muchos casos las mejores composiciones son obras de juventud. No sólo lo pienso porque Bizet nunca compuso nada mejor que su *Sinfonía en do mayor*, a los diecisiete años. Otro ejemplo sería—aunque es un cliché—el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. No creo que Berg haya escrito nada mejor que su *Sonata para piano*, op. 1. Sin dejar de someterse a las exigencias formales del *allegro* de sonata, Berg utiliza en ella tres motivos bastante breves que recuerdan a *leitmotw* wagnerianos; a partir de esos motivos, relativamente poco atractivos en sí mismos, construye una estructura extraordinariamente compacta reemplazando el conjunto en el viejo cuadro de exposición, desarrollo y recapitulación. Por supuesto, en sus obras posteriores esto le resultaba problemático; no conseguía separarse de las viejas formas, encontrar una manera de hacer fluir esta clase de material perfectamente soldado en formas nuevas, algo que Webern sí consiguió. De ahí la idea de que Webern representa el futuro y Berg el pasado, que sin embargo a mí me parece una visión simplista de las cosas; creo que lo que pasó es que en 1908, con

veintidós o veintitrés años, Berg escribió su *Sonata para piano*, op. 1 y dio en el clavo.

BRUNO MONSAINGEON: Me pregunto si Berg se habría sentido satisfecho de que se le recordara por su opus 1.

GLENN GOULD: Seguro que no. Tampoco se reconocería probablemente en la descripción que acabo de hacer. ¿Pero qué quiere que le haga? ¡Me encanta mi teoría! *(Risas)*

ULLA COLGRASS: Salta usted como si nada de Bach a Scriabin y a Hindemith. ¿Existe un compositor contemporáneo que le resulte especialmente cercano?

GLENN GOULD: Creo que no puedo decir que me resulte cercana la escena contemporánea. Soy un apasionado de muchas de las cosas que pasan actualmente, pero lo que me molesta del mundo musical—algo que, por lo demás, es tan viejo como la música misma—son los cismas, que haya que moverse en una u otra dirección según los gustos del día, y la existencia de elementos combativos en el interior de facciones que representan las posiciones contrapuestas. Me sentiría más cómodo en un ambiente musical en el que no hubiera que tomar partido. Sin embargo, los antagonismos han perdido virulencia en los últimos tiempos y eso es, creo, un signo muy alentador. Pero hasta hace unos diez años parecía que había que tomar partido por fuerza, y toda la máquina de propaganda de los medios de comunicación atizaba las querellas de facciones.

DANIEL KUNZI: Se le conoce a usted como compositor de un *Cuarteto de cuerda*, su opus 1, pero cuando lo grabó declaró que «lo que cuenta es el opus 2», una obra que sin embargo aún no ha visto la luz. ¿Ha renunciado usted a la composición?

GLENN GOULD: ¡Ni por asomo! Pero después de sucesivos

intentos con el *Cuarteto*, me he convencido de que tengo que hacer intervenir la tecnología y explotar el potencial musical de la voz hablada para continuar con mi trabajo de compositor. Soy muy consciente de que esto aún no ha sido realmente aceptado; de todos modos, sigo pensando que mis documentales de radio, aunque estén desprovistos de materia musical propiamente dicha, son estructuras musicales y constituyen «composiciones» por derecho propio.

TIM PAGE: En sus documentales radiofónicos utiliza una técnica por la que se escuchan dos, tres o cuatro voces simultáneamente y que un crítico del *The New York Times* describía así: «Es como si uno estuviera en el metro en hora punta, leyendo un periódico y escuchando fragmentos de dos o tres conversaciones mientras que, en segundo plano, una radio bramara en el centro mismo del estruendo metálico del metro». Usted mismo ha hablado a este respecto de «radio contrapuntística».

GLENN GOULD: Sí, y francamente no creo que en las emisiones de radio sea esencial captar todas las palabras. Basta con poner el acento en un cierto número de palabras clave en las frases «en contramotivo» para que el auditorio sepa que hay una voz de fondo que no le impide centrar su atención en la voz o las voces principales, y considerar las otras como una especie de bajo continuo.

Salimos de una larga y magnífica tradición radiofónica, que sin embargo era excesivamente lineal. Había una persona que hablaba, y luego daba paso a otra, pero nunca se escuchaba a dos personas hablando a la vez. Yo crecí en esta tradición y disfruté mucho de los programas. Sin embargo, siempre tuve la sensación de que la palabra hablada tenía una dimensión musical a la que nunca se le sacaba el menor partido.

Acuñé la expresión «radio contrapuntística» para res-

ponder a algunas críticas. Cuando, en 1967, se difundió *La idea del Norte* por primera vez, la palabra de moda era «aleatorio», y la crítica no tardó en aplicarla a mi trabajo. Nada estaba más lejos de la verdad, y para aclarar el malentendido comencé a hablar de «radio contrapuntística» para aludir a una disciplina altamente organizada, en la que cada voz tiene una vida autónoma, pero ligada en cada momento a ciertos parámetros de una disciplina armónica. Dedico mucha atención a la forma en que las voces confluyen o divergen, tanto desde el punto de vista sonoro como desde la perspectiva de lo que se está diciendo.

Actualmente estoy trabajando en un proyecto que sin duda no se realizará antes de un año por lo menos, quiero realizar un equivalente radiofónico del *Motete a 64 voces* de William Tallis. *(Risas)* Y no diré más por el momento: ¡no quiero gafar el proyecto!

TIM PAGE: ¿Trabaja de un modo parecido en sus realizaciones televisivas?

GLENN GOULD: Sí, podría decirse que sí, pero sólo en el sentido de que deseo eliminar todo lo aleatorio. Así, en las cinco películas sobre Bach que preparamos actualmente, entre el realizador y yo hay discusiones que parecen totalmente espontáneas.[1] Pero realmente son el resultado de muchos meses de trabajo intenso, de un guion totalmente redactado, aprendido de memoria y ensayado.

TIM PAGE: ¿Cree que nuestra época está madura para un retorno a las formas épicas? Muchos artistas parecen creer que es lo que nos reservarán los próximos años.

[1] Se trata, por supuesto, de la serie *Glenn Gould toca a Bach*, interrumpida tras el tercer episodio a causa de la muerte de Glenn Gould

GLENN GOULD: Evito hacer generalizaciones sobre las grandes corrientes del arte. Si dijera: «Sí, la época está madura para un retorno a las formas épicas», podría entenderse que están pasadas para la época. Y no creo que sea necesariamente así.

Tomemos el año 1913... No, no, aún mejor 1912. Arnold Schönberg está escribiendo *Pierrot lunaire*; Webern trabaja en las piezas breves que siguen inmediatamente a sus miniaturas para cuarteto de cuerda; y Berg compone los *Altenberg Lieder*. Imaginemos que el mundo se detiene en ese preciso momento; la historia estaría obligada a decir: «La edad de las formas épicas ha terminado; la nuestra es una época de fragmentación, y la idea de una larga línea continua en música ya es historia».

Yo ni siquiera estoy seguro de que ésa fuera una descripción exacta del año 1912, aunque, en efecto, muchos historiadores de la música lo suscribirían. ¡En ese mismo momento, Jan Sibelius trabajaba en la primera versión de su *Quinta sinfonía*, que tiene mucho más que ver con la epopeya que con la fragmentación! Es inútil dar más ejemplos para demostrar lo absurdas que son este tipo de generalizaciones. Me parece una forma deplorable de plantear las cosas, como si dijéramos: «Este año se llevan los antihéroes; los héroes volverán el año próximo». Las modas no deberían importarnos, tendríamos que librarnos de ellas.

TIM PAGE: Dado que usted mismo escribe música, ¿cuáles son, en su opinión, los grandes problemas a los que debe enfrentarse un compositor en 1980?

GLENN GOULD: No lo sé. Me gustaría vivir en un mundo en el que nadie se preocupara de lo que hace el vecino, en el que desapareciera completamente la dinámica de grupo que hace que las personas piensen: «Si mi vecino mantiene

un acorde de *do mayor* durante treinta minutos, yo lo mantendré durante treinta y uno». Dicho esto, no se trata de un fenómeno puramente contemporáneo; hace veinte años ocurría lo mismo, aunque se manifestaba de otra manera.

Así que soy incapaz de decir cosas como: «Me gustaría que se reafirmara el sistema tonal en su esplendor original» o bien: «Ojalá retornara el serialismo integral de Babbitt tal como existía hacia 1959». Por el contrario, lo que realmente me gustaría es que desaparecieran las presiones y las polarizaciones que estos sistemas han engendrado en sus adeptos y en sus adversarios. Me resulta muy deprimente que la creatividad se reduzca a ideas como la competitividad o la imitación para adaptarse a la norma imperante. Nada me parece menos importante, o más nefasto, como se prefiera, que esas ideas.

ULLA COLGRASS: Suponiendo que dispusiera de veinticinco años más de grabaciones, ¿tiene un objetivo, un proyecto a largo plazo en mente?

GLENN GOULD: Por supuesto. Hacia los veinte años, mi plan a largo plazo consistía en dejar de dar conciertos a los treinta, y en grabar probablemente hasta que alcanzara los cincuenta años. Y efectivamente dejé de dar conciertos antes de cumplir treinta y dos años, y mi contrato de grabación con la CBS se prolonga un poco más allá de mis cincuenta años, no voy a entrar en más detalles. En cualquier caso, cuando mi contrato venza, habrá un cambio de orientación, exactamente como hace veinte años, pero más drástico. Prefiero no decir nada por el momento. Siempre me han gustado los cambios, porque hay muchas cosas que quiero hacer.

TERCERA PARTE

ANEXOS

CUESTIONARIO DE GLENN GOULD

ENERO DE 1952

A lo largo de los años en que trabajamos juntos, Glenn Gould me mostró con expresión divertida el texto de un cuestionario que la radio canadiense le había pedido que rellenara cuando comenzó a colaborar con ellos más o menos regularmente, y que había encontrado en sus archivos. Lo publicamos a continuación, ya que nos parece que es un autorretrato de un joven pianista de diecinueve años que anticipa de un modo extraordinariamente profético lo que serían las aspiraciones de toda una vida

B M

Nombre: Glenn Gould.
Dirección: 32 Southwood Drive.
Teléfono: HO–9422.

SEÑAS

Altura:	1,75 m.
Color del pelo:	Castaño.
Color de los ojos:	Azul.
Fecha de nacimiento:	25 de septiembre de 1932.
Lugar de nacimiento:	Toronto.
Nombre de los padres:	Florence y Russell Gould.
Estado civil:	Soltero.

CURRÍCULUM ACADÉMICO

Escuela elemental:	Williamson Road.
Escuela secundaria:	Malvern College.
Escuela de música o de arte dramático:	Real Conservatorio de Música de Toronto.
¿Qué lenguas habla?:	Francés (sin fluidez).
Actividades extraescolares o universitarias:	Demasiado ocupado con la música para dedicarme a otras actividades.

VIAJES

Gira de conciertos por el oeste de Canadá en octubre-noviembre de 1951.

Otras giras nacionales previstas en marzo-abril de 1952, y en noviembre.

¿Podría citar las ciudades en las que ha vivido?

Sólo he vivido en Toronto.

ACTIVIDADES PROFESIONALES

Al margen de la radio (o de la televisión), ¿cuáles han sido sus experiencias en el escenario, en la ópera o en conciertos? Precise las fechas.

Actuar en concierto es mi principal actividad (más que la radio).

Algunas fechas (con orquesta):

- Toronto Symphony Orchestra: enero de 1947, diciembre de 1947, enero de 1951, marzo de 1951, diciembre de 1951.

- Royal Conservatory Symphony: mayo de 1946, mayo de 1950.
- Hamilton Symphony: marzo de 1950.
- Vancouver Symphony: octubre de 1951.

Aparte, he dado numerosos recitales como solista.

¿Sus padres han tenido alguna formación musical o teatral?

Sí, pero sin llegar a ser profesionales.

ACTIVIDADES RADIOFÓNICAS

¿Podría enumerar sus participaciones en grabaciones de radio? (Indique detalles y fechas)

Recital dominical (Trans-Canadá): diciembre de 1950.
Solista con la Toronto Symphony Orchestra: enero de 1951; marzo de 1951.
Recital (Trans-Canadá): abril de 1951.
Recital de los miércoles por la tarde: agosto de 1951.
Solista con la Vancouver Symphony: octubre de 1951.
Programa Beethoven con la Toronto Symphony: diciembre de 1951.

CUESTIONES GENERALES

¿Vive en la ciudad o en el campo? ¿Qué prefiere?

En la ciudad, excepto en verano. Prefiero el campo.

¿Tiene algún pasatiempo?

Me encanta leer. Mis autores contemporáneos predilectos son T. S. Eliot y Christopher Fry.

¿Cuáles son sus aficiones?

Aunque a mí mismo me suene artificial, la verdad es que

para mí la música constituye tanto una afición como una vocación.

¿Su deporte preferido?

[Sin respuesta].

¿Qué es lo que más le interesa de la radio?

Como pianista, lo que me impresiona más de la radio es la sensación de poderme concentrar en un solo objetivo: hacer música. Es cierto que el elemento humano y la excitación de tocar en un escenario aportan algo a la interpretación. Pero en la radio, el hecho de que no haya nada que distraiga la atención ni haga pasar por alto algunas deficiencias de la interpretación influye de manera positiva en la actitud del artista. Para mí, la concentración en los detalles puramente musicales es de una importancia esencial; y es infinitamente más fácil lograr concentración cuando no hay que estar pendiente del placer del auditorio.

¿Qué piensa de la música contemporánea? ¿Cuáles son sus gustos en la materia?

Confieso que siempre me cuesta resistirme a la tentación de decir lo que me gusta y lo que no en música, y más aún cuando se trata de hablar de la música moderna, ya que constituye el tema de conversación más controvertido entre los músicos, sea cual sea la época de la que hablemos. En materia de música contemporánea me interesa lo que suele considerarse la revolución más radical producida en la música occidental: la escuela vienesa del siglo XX.

Me parece que en los grandes compositores de esa escuela (Arnold Schönberg, Anton Webern, Ernst Krenek) existía una concepción de las posibilidades musicales que, por una parte, les permitió ser los legítimos sucesores del gran

linaje de la música clásica y romántica alemana (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Mahler, Richard Strauss) y, por otra, restaurar, al ponerlas en práctica en la música del siglo XX, numerosas ideas del arte del Renacimiento y del Barroco que desde hacía mucho tiempo se habían abandonado. A este respecto, no es uno de los menores méritos de Schönberg haber comprendido el problema de la polifonía clásica: en su música, encontramos por primera vez resucitada la ciencia del contrapunto puro, que sin duda había dejado de existir en un grado tan intenso en la música desde Johann Sebastian Bach. En su intento de alcanzar una mayor libertad contrapuntística, Schönberg comenzó a abandonar el sistema armónico tonal. Al principio sólo se trataba de dar más cromatismo a su música. Pero finalmente percibió que las exigencias armónicas de la nueva música sólo podría satisfacerlas un sistema de organización armónica que fuese (parcialmente al menos) la aplicación de las posibilidades de la «atonalidad». Pero, como sucede siempre con la música polifónica, debe constituir una unidad vital en sí misma. En 1924, Schönberg comenzó a trabajar con el sistema dodecafónico, que era su solución al problema. La amplitud de su éxito no puede suscitar ninguna duda para todos los que han comprendido quién era el gran genio que había trabajado en obras maestras como el *Tercer cuarteto de cuerda* y el *Cuarto cuarteto de cuerda*.

En mi opinión, fue a Anton Webern a quien le correspondió proseguir la revitalizadora influencia de Schönberg. Creo que la propuesta de Webern consiste en eliminar todo lo que no sea absolutamente esencial, lo cual exige una suprema economía de medios, y sin embargo produce una de las polifonías más ricas y bellas que existen: es un discurso musical extraordinariamente directo que no obstante dio

lugar a algunas de las composiciones más emocionantes y expresivas que se hayan escrito nunca.

Desde mi punto de vista estos compositores nos obligan a plantearnos una cuestión primordial: ¿podemos ir más lejos en esta dirección, y hasta dónde?

Entre paréntesis, mi repertorio incluye las obras integrales para piano de Schönberg, Berg y Webern, muchas de cuyas composiciones he interpretado en concierto, así como el estreno canadiense de la *Tercera sonata* de Ernst Krenek (en Toronto, en enero de 1951).

A título informativo:

- Los más grandes compositores modernos: Arnold Schönberg, Anton Webern.

- Los compositores modernos más sobrevalorados: Béla Bartók, Ígor Stravinski.

ÚLTIMA ENTREVISTA

La entrevista que aquí presentamos es póstuma. Se trata sin duda de un primer borrador, encontrado en manuscrito entre los papeles de Glenn Gould tras su muerte. Después de las que concedió en 1980 y 1981, Glenn Gould había rechazado cualquier nueva entrevista. No obstante había comenzado a redactar respuestas a algunas preguntas escritas que le formuló el periodista estadounidense David Dubal sobre su manera de plantear el trabajo instrumental. Este manuscrito fue publicado en el número de otoño de 1984 de la revista Piano Quarterly.

B M

DAVID DUBAL: Según parece, muchos pianistas tienen que practicar al piano todos los días, y hacerlo les resulta tan penoso como renunciar. Usted ha afirmado que no tenía necesidad de tocar todos los días varias horas. ¿Existe para usted alguna diferencia entre practicar y tocar?

GLENN GOULD: Francamente, me cuesta mucho comprender la necesidad de practicar y, sin embargo, así es como la mayor parte de intérpretes definen su relación con el instrumento. He hablado de esto en numerosas ocasiones, y es muy posible que me repita. Digamos que me resulta inconcebible una relación con el piano que implique una especie de servidumbre táctil, que exija de seis a ocho horas diarias de contacto cinético, que requiera la presencia de un piano en el camerino del pianista para que pueda asegurarse hasta el último momento antes de salir a escena de que sigue sabiendo tocarlo. Incluso me resulta difícil explicar

hasta qué punto mi propia experiencia no tiene nada que ver con esa esclavitud. Permítame contar una anécdota... De niño, siempre me resultaba sorprendente constatar que la mayor parte de las ediciones—incluso las mejores—que se encontraban en el mercado en esa época, por ejemplo, la edición de Bach preparada por Bischoff, o la de Beethoven por Schnabel, por ejemplo, incluían, entre otras licencias, indicaciones de digitación. Miraba las digitaciones, incluso las probaba, y raramente me parecía que correspondieran a lo que hacía o quería hacer. Me dejaba estupefacto que llegaran a pagar a profesionales para sobreañadir a una fuga o a una sonata indicaciones a veces erróneas, a menudo tramposas, y en todos los casos superfluas.

Y continúa extrañándome; no siempre consigo entenderlo. Una digitación es para mí algo que surge de manera espontánea en la mente cuando se lee una partitura y que se modifica automáticamente cuando cambia la forma de plantearse una partitura.

A menudo he tenido ocasión de hablarles de mi extrañeza a diferentes personas, y he descubierto que mis interlocutores me escuchan, en el mejor de los casos, con un escepticismo mudo, como si tuvieran ganas de decirme: «¿No tiene ningún otro chiste que contarnos?».

Poco a poco, al cabo de los años, pese afirmar que no había escrito nunca—hasta donde recuerdo—la menor digitación en una partitura, yo mismo comencé a dudar de la veracidad de lo que decía. Comencé a cuestionarme si no sería demasiado bonito para ser cierto (o demasiado insignificante, según como se mire). Pues bien, resulta que hace seis meses encontré un paquete de partituras y otros recuerdos de mi infancia, y allí descubrí la partitura con la que estudié a los doce años el *Cuarto concierto* de Beethoven, con el cual hice mi presentación con orquesta un año

más tarde. La partitura en cuestión estaba bastante más deteriorada de lo que habría imaginado. Un montón de páginas estaban destrozadas y luego pegadas con cinta, y contenían una serie de códigos misteriosos, de seis cifras, escritos en los márgenes o en las portadas. La cosa me intrigó, hasta que recordé que en esa época los números de teléfono de Toronto no tenían aún siete cifras, y me di cuenta de que todas esas cifras no eran más que los números de teléfono de mis compañeros de colegio. Sea como fuere, inspeccioné una por una las páginas de la partitura, y fue muy divertido. La verdad es que no me habría sorprendido mucho descubrir media docena de digitaciones sobre algunos pasajes especialmente insignificantes, algún que otro comentario descriptivo inspirado por mi profesor (ya sabe, el tipo de cosas que se encuentran en las partituras de estudiantes o a veces incluso de profesionales… «Avanzar suavemente», «retener delicadamente», «de pronto agitado», «calma etérea», ese tipo de chorradas). Pues bien, no había nada, ni una palabra, ni una digitación, ni el menor signo—aparte de las páginas destrozadas y pegadas, o de los números de teléfono—que testimoniase que esa partitura había sido visitada por la mano de un hombre. Sin embargo, era una partitura que había desempeñado un gran papel en mi infancia, una partitura a la que dediqué más tiempo de estudio—si se puede llamar estudio al hecho de tocarla y volverla a tocar acompañado por los discos de Schnabel con la Orquesta de Chicago dirigida por Frederick Stock—que a cualquier otra obra de dimensiones comparables, antes o después.

Sólo le cuento esta anécdota porque creo que ilustra que mis ideas respecto al estudio del piano han sido siempre muy poco ortodoxas.

Sin embargo, en esa misma época era mucho más ortodoxo con el tiempo que dedicaba cada día al instrumento.

Nunca me fijé límites de tiempo, salvo los que me venían impuestos porque también iba al colegio y tenía deberes para hacer en casa. Pero tengo la impresión de que no exagero si digo que consagraba unas tres horas diarias al piano. Actualmente, me cuesta imaginar cómo pude soportar aquello, pero fue el único período de mi vida en que me obligué a un programa de trabajo que podríamos considerar relativamente normal y—según mis propios criterios—riguroso. No tiene nada de sorprendente, además, dado que se trata de una época en la que uno construye su repertorio y lee por primera vez una gran cantidad de obras nuevas. Para actualizar las cosas, digamos que hoy (y ha sido así a lo largo de mi vida profesional) sólo estudio al piano siempre que es absolutamente necesario y con el objetivo exclusivo de consolidar una concepción ya elaborada de la partitura, nunca con el simple objetivo de estar en contacto con el instrumento como tal. Veamos un ejemplo. A día de hoy, cuando intercambiamos estas reflexiones, la grabación más reciente que he hecho es la de las cuatro *Baladas* de Brahms. Las grabé en Nueva York hace tres semanas. Resulta que no las había tocado nunca antes—ni siquiera leído—, ni tampoco escuchado (con excepción de la primera, con la que muchos de mis compañeros del Conservatorio ensayaban), antes de tomar la decisión de grabarlas. (Juzgue usted mismo qué revela esto de mi repertorio de piano).

La decisión de interpretar a Brahms la tomé unos dos meses antes de hacer la grabación y, durante las seis semanas siguientes, estudié la partitura de vez en cuando y elaboré una concepción muy clara de la manera en que quería abordar las *Baladas.* La última me pareció especialmente difícil de tratar. Es muy bella a su manera, se diría que es casi un himno, y lo que me hizo amarla es que se trata de una de las obras relativamente raras de Brahms en la que deja que

su imaginación—una especie de flujo de conciencia—domine sobre su sentido del diseño y de la arquitectura. Pero por esta misma razón es difícil de interpretar. Termino siempre encontrando un *tempo* aceptable que da unidad a todos los episodios.

Pero sólo me puse al piano en las dos últimas semanas y, al contrario de lo que concierne a mi infancia (de la que ya únicamente me queda un recuerdo muy borroso), estoy en condiciones de decir con bastante exactitud cuánto tiempo le dediqué a la pieza, ya que desde hace algunos años tengo la costumbre de cronometrarme cuando estoy al piano, para evitar exagerar inútilmente. Sea como sea, le dediqué, como suelo hacer antes de las sesiones de grabación, una media de una hora diaria, en una o dos ocasiones doblé la dosis por una u otra razón, por ejemplo, porque algún día no había podido tocar ya que tenía que hacer un montaje. Pero el hecho es que esa hora me permitía tocar dos veces de arriba abajo las *Baladas* en cada ocasión (duran casi exactamente media hora en total), y reflexionar sobre las modificaciones conceptuales que quería hacer.

Dicho esto, esas modificaciones conceptuales eran posibles—huelga precisarlo—porque había desarrollado esas *Baladas* docenas de veces en mi cabeza, por ejemplo conduciendo, o dirigiéndolas mentalmente en el estudio. Es ahí, en realidad, donde paso la mayor parte del tiempo «trabajándolas».

En todo caso, han pasado ya tres semanas desde que terminaron las sesiones de grabación, y desde entonces no he tocado el piano. Ahora me dedico al montaje, a la mezcla, a empresas extrapianísticas e incluso extramusicales, y no voy a grabar de nuevo antes de dos meses más o menos; Brahms de nuevo, las dos *Rapsodias*. En su momento, el proceso se pondrá en marcha y de nuevo, durante las

dos semanas anteriores a la grabación, volveré a mi modesta disciplina cotidiana de una hora de teclado.

D. D.: ¿Se da cuenta de que esto parece totalmente increíble?

G. G.: Sí, por lo visto contradice la experiencia común, pero es la verdad.

D. D.: Y, después de seis u ocho semanas, cuando vuelve al instrumento, ¿no tiene la impresión de que sus dedos se niegan a colaborar y de que son necesarios algunos días para restablecer la coordinación precisa?

G. G.: Al contrario; cuando vuelvo al piano después de un largo período de tiempo sin tocar, toco mejor que en cualquier otro momento, en el sentido puramente físico del término, ya que la imagen mental que gobierna lo que se hace está en su punto álgido y más preciso, pues no ha sido confrontada al teclado y no se ha distraído de la pureza de su concepción, de su relación ideal con respecto al teclado.

Puedo proponerle otra ilustración de todo esto. Cuando tengo que grabar, me abstengo de todo contacto con el piano durante al menos cuarenta y ocho horas antes de las primeras sesiones, y cuando llego al estudio nunca toco el piano antes de que los ingenieros estén preparados y el director artístico anuncie: «Primera toma». Hay excepciones, claro; por ejemplo, cuando el piano ha sufrido alguna cirugía reparadora y hay que verificar lo que se ha modificado y hacer las compensaciones necesarias. Pero, si no, permanezco resueltamente alejado del piano; y curiosamente la «Primera toma» suele ser la mejor, ya que es el momento en que la imagen mental es más pura, está menos sujeta a las contradicciones de la realidad de un instrumento indebidamente ajustado.

D. D.: Pero esto supone una idea muy específica y muy segura de lo que implica el hecho de tocar el piano.

G. G.: Sin duda. Supone que en un momento dado se llega precisamente a las coordenadas correctas, que en alguna medida se han congelado y almacenado de tal forma que se las puede reproducir en cualquier ocasión. Esto quiere decir, a fin de cuentas, que el piano no se toca con los dedos sino con el cerebro. Quizá parezca un tópico tremendamente fácil y convencional, pero es la verdad. Cuando tenemos una idea perfectamente clara de lo que queremos hacer, nunca nos hace falta que nadie nos reafirme. Si no la tenemos, todos los estudios de Czerny y todos los ejercicios de Hanon jamás nos serán de ninguna ayuda.

CON LA MEMORIA NO SE JUEGA

RECUERDOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE TORONTO

Como parte del público, mi primer encuentro con la Sinfónica de Toronto—o, como se la llamaba entonces, la Orquesta Sinfónica de Toronto—se remonta a la temporada 1939-1940. Yo tenía siete años, y la orquesta debía de tener unos dieciocho. El primer decenio de sir Ernest MacMillan[1] al frente de la orquesta tocaba a su fin, y recuerdo que me produjo mucha impresión la silueta de sir Ernest en el escenario, aunque, obviamente, a mis siete años de edad no estaba en condiciones de obtener una impresión musical decisiva. En esa época sir Ernest tenía la costumbre—y siguió teniéndola la última vez que lo vi con la sinfónica—de hacer su entrada tambaleándose hacia delante, y recordaba la proa de un imponente velero que eligiera para virar la bordada más cómoda en lugar de la más segura. En días normales, los primeros y segundos violines abrían un hueco en sus filas para que pudiera pasar; pero en las ocasiones en que tenía que escoltar a un solista hasta el centro de la rampa, conteníamos el aliento al ver que se acercaba al borde del escenario. En aquella encantadora y vieja sala de Massey Hall, el escenario no era rectangular, sino que se disponía en forma de cruasán y forzaba a los primeros atriles a adoptar una posición precaria suspendidos por encima del abismo. Se necesitaba mucho valor para aventurarse por esos peligrosos parajes.

Además, puesto que avanzaba inclinado hacia delante,

[1] Sir Ernest MacMillan, director de orquesta, fue una institución en la vida musical canadiense.

rápido, sus andares tenían algo de inexorable, como si estuviera a punto de caerse en cualquier momento. En todo caso, eso lo distinguía de la mayor parte de los muy notables directores invitados de Massey Hall que hacían sus maniobras de aproximación en dirección al podio. Su actitud no tenía nada que ver con la de los directores, que parecen decir: «¿Están ustedes seguros de que quieren verme?... ¿Sí? En ese caso, ¿podría hacer una o dos reverencias por el camino?... ¿Aquí por ejemplo?», gracias a lo cual numerosos directores célebres conseguían arrancar a la multitud salvas de aplausos. El andar de sir Ernest no tenía nada de entrada en el paraíso. Recordaba más bien el cambio de guardia concienzudo para vigilar el territorio que le había sido asignado desde hacía más años que cualquiera de los que le sucedieron en la Sinfónica de Toronto, que aún seguiría bajo su tutela una veintena de años más.

Sea como fuere, su paso al entrar en el escenario me causó tal impresión que todavía hoy ando de un modo parecido, no sólo en las ceremonias (que son, a decir verdad, rarísimas en mi vida), sino cotidianamente. Debería añadir, por cierto, que también a los siete años, además de ver a sir Ernest por primera vez, pasé por un período de pasión neoschweitzeriana por las hormigas, lo que me obligaba—y aún hoy me obliga—a andar mirando siempre al suelo para evitar truncar la trayectoria de insectos cuya vida me inspiraba la más viva reverencia. De modo que la forma de andar de sir Ernest tuvo consecuencias prácticas en mi desarrollo.

Otra cosa que recuerdo de ese concierto es que estaba sentado con mis padres justo detrás de dos muchachos muy atildados y elegantes, sin duda mayores que yo, que, según mi madre me dijo, eran los hijos de sir Ernest. No sé cuáles eran sus fuentes, pero mamá tenía la extraña manía de reunir informaciones de ese tipo, sobre todo de las que podía

explotar con una finalidad propagandística: como los dos muchachos iban impecablemente vestidos (ése era el objeto de la propaganda, pues en esos años yo estaba muy lejos de constituir un ejemplo de estilo para las personas de nuestro mundo), mamá decretó que eran el vivo retrato de aquello a lo que yo debía aspirar en materia de decoro, lo cual hizo que me resultaran inmediatamente odiosos.

Ya en mis tiempos de solista, mi primer encuentro con la Sinfónica de Toronto tuvo lugar en 1947. El invitado de turno era el maestro australiano sir Bernard Heinze, y yo tocaba el *Concierto n.º 4* de Beethoven. No conservo grandes recuerdos de Heinze, excepto que era un hombre muy cortés, muy dado al gusto inglés por los epigramas, así como al gusto austríaco por los besamanos: mi madre estaba deslumbrada.

Creo que en esa ocasión me di cuenta por primera vez de los peligros inherentes al rondó. Al igual que la mayoría de los rondós, el *finale* del *Concierto en sol mayor* de Beethoven incluye cuatro veces el mismo territorio temático, pero—como en la mayor parte de los buenos rondós—cada vez que enuncia el tema lo califica, y la manera de calificarlo determina el sello del compositor. Cada calificación presupone una modulación en una tonalidad diferente; entonces debe crearse un nuevo centro de interés en la tonalidad de origen y, mientras que no hay nada mágico en contar cuatro presentaciones de un mismo tema en un rondó cuando se toca a solo—el impulso de la música hace que siempre se sepa cuándo tomar la curva siguiente—, no siempre resulta fácil en un concierto en que el *tutti* interviene entre medias, o en que la orquesta ha seguido tocando pero no el solista, o en que las ocasiones de divagar abundan.

Resumiendo: en esos felices días tenía yo un setter inglés que se llamaba *Nick*. ¡Ah, era tan bonito! Tenía un soberbio

pelaje negro y blanco, precioso, pero lo perdía varias veces al año; ya sé que oficialmente se supone que los perros mudan, pero *Nick* no era un perro corriente ni siquiera en eso: cuando mudaba perdía largos mechones de pelaje, que aparecían por donde pasaba, donde había puesto las patas o donde había retozado caninamente. Mientras me vestía para el concierto y me ponía mi mejor traje oscuro, mi padre me aconsejó que guardara las distancias con *Nick*, lo cual, por supuesto, era más fácil de decir que de hacer. *Nick* era un animal afectuoso y te llenaba de atenciones; no dejaba partir a un amigo a una misión importante sin acompañarlo para darle sus mejores deseos.

Y sucedió que durante el concierto, en los últimos compases del movimiento lento, por casualidad eché un vistazo hacia el suelo y me di cuenta de que las perneras de mi pantalón estaban cubiertas de blanco por un montón de pelos de setter que empañaban el brillo inmaculado de mi bonito traje de concierto. Evidentemente, no era grave, pero sin duda delataba los despropósitos de *Nick*, así que me pareció indispensable hacer desaparecer sus huellas antes de que mis padres me vieran desfilar por el pasillo. Me pareció que los largos y numerosos *tutti* de orquesta del *finale* eran la ocasión perfecta para hacerlo y me puse manos a la obra inmediatamente, acompañando la operación de *despelaje* de los gestos habituales que todo solista impaciente por volver a tomar posesión de su teclado tiene costumbre de hacer durante los *tutti*. Casi había terminado la operación tras uno o dos *tutti*, ¿o ya eran tres? Ése era el problema, no tenía ni idea de en qué punto se encontraba el concierto: ¿el *tutti* que estaba escuchando se correspondía con el que, en el momento de entrar, tendría que pasar a la dominante, o sería más bien el que debía hacer eco en menor, o incluso el que llevaba a la cadencia? El problema no se

me había planteado antes de los últimos compases del *tutti*, fuera el que fuese. Intenté desesperadamente recordar lo que había estado haciendo, aparte de quitar los pelos del setter de mi pantalón, en los cuatro o cinco últimos minutos y, abandonándome a la inspiración más azarosa, aposté por el *tutti* número tres. ¡Uf, era exactamente el que llevaba a la cadencia! Acababa de recibir la primera gran lección de mi colaboración con la Sinfónica de Toronto: prestar la mayor atención a lo que hacía o sólo permitir que se me acercaran perros de pelo corto, una de dos.

Me resulta difícil ser objetivo en cuanto a los méritos de la Sinfónica de Toronto. No es que intente ser diplomático y no decir lo que pienso: creo que podría emitir un juicio objetivo de la Filarmónica de Wiesbaden, de la Orquesta de Salt Lake City o de cualquier conjunto orquestal al que haya podido observar, por poco que sea, de primera mano. Pero en lo que concierne a la Sinfónica de Toronto me resulta más difícil. Sin duda se debe a que la conozco desde niño, he tocado con ella demasiado a menudo y adquirí mi primera experiencia de los principales conciertos para piano y orquesta en ella. Pese a lo cual, me parece que muchos de sus veteranos están exactamente igual hoy que cuando debuté con ellos. En cierto sentido, me parece que he crecido con ellos. Les he escuchado tocar desde la infancia lo esencial del repertorio sinfónico, a menudo antes de oír otras interpretaciones. Se han convertido en una referencia, en un patrón muy especial; cada una de sus características, que un observador más perspicaz podría comentar una a una, para mí indican sólo el orden de las cosas, la forma en que toda música sinfónica debería sonar siempre.

En consecuencia, sólo puedo ser subjetivo con ella pues,

en cierta manera, el cariño que siento por la Sinfónica de Toronto se parece al que siento por uno o dos de mis pianos. Se trata de instrumentos de mecánica muy especial, y algunas personas creen que contravienen las reglas fundamentales de la construcción a la que todo piano que se precie debería atenerse. Uno de ellos—que reservo para mi uso personal en casa—no se ha afinado desde hace doce años —lo juro—, por un extraño concurso de razones diversas, como el ajuste de su mecánica, la higrometría del lugar y la inveterada superstición que me caracteriza. Sin embargo, me parece que responde a lo que quiero: no sólo me gusta cómo suena, sino que se adecúa a mi forma de tocar. A decir verdad, me parece mejor que cualquier piano doméstico. Aunque algunas de sus octavas quizá sean un poco dudosas—ya que he llegado a ser incapaz de describir el estado real de su afinación—, representa para mí doce años ininterrumpidos de asociación táctil. Nunca dejaré que un afinador se le acerque, pues para mí sería tanto como sufrir amnesia. Éstas son, en resumen, mis impresiones sobre la Sinfónica de Toronto; con la memoria no se juega.

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS

Archivos familiares:	fotografías 2-5, 47
Archivos de la CBS:	fotografías 1, 10-23, 33, 34, 36-42, 44, 46, 48, 49
Jock Carroll:	reportaje *Week-end Magazine* fotografías 6-9, 20, 24-27, 35, 45
Colección Bruno Monsaingeon:	fotografías 28-32, 43

ESTA EDICIÓN, PRIMERA,
DE «GLENN GOULD», SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN CAPELLADES
EN EL MES DE MARZO
DEL AÑO
2017

Colección El Acantilado
Últimos títulos

325 *Conversaciones con Arthur Schopenhauer Testimonios sobre la vida y la obra del filósofo pesimista*
326 ALBERTO SAVINIO *Contad, hombres, vuestra historia*
327. IMRE KERTÉSZ *La última posada* (2 ediciones)
328 ISABEL SOLER *Miguel de Cervantes los años de Argel*
329 JOSEP SOLANES *En tierra ajena Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy»*
330 *La eternidad de un día Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)*
331 FLORENCE DELAY *A mí, señoras mías, me parece Treinta y un relatos del palacio de Fontainebleau*
332. NIKOLAUS HARNONCOURT *Diálogos sobre Mozart Reflexiones sobre la actualidad de la música*
333 SIMON LEYS *Breviario de saberes inútiles Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental* (2 ediciones)
334. SAINTE-BEUVE *Retratos de mujeres*
335. LISA RANDALL *La materia oscura y los dinosaurios La sorprendente interconectividad del universo*
336. RAMÓN ANDRÉS *Pensar y no caer*
337. PETER BROWN *Por el ojo de una aguja La riqueza, la caída de Roma y la construcción del cristianismo en Occidente (350-550 d C)* (2 ediciones)
338 ALFRED BRENDEL *Sobre la música Ensayos completos y conferencias*
339. REINER STACH *Kafka Los primeros años, Los años de las decisiones, Los años del conocimiento* (2 ediciones)
340. JEAN-YVES JOUANNAIS *El uso de las ruinas Retratos obsidionales*
341 KARL JASPERS *Origen y meta de la historia*
342. YAKOV MALKIEL & MARÍA ROSA LIDA *Amor y filología Correspondencias (1943-1948)*

La sorprendente personalidad de Glenn Gould, su extraordinario talento interpretativo, su intensidad y su carácter escurridizo han fascinado a varias generaciones que vieron en el intérprete canadiense a un músico deslumbrante y singular capaz de inspirar tanto a músicos como a melómanos y lectores. El hechizo de su música y su carisma también cautivaron a Bruno Monsaingeon, quien logró trabar una amistad y colaboración que se prolongó hasta la prematura muerte del intérprete. Este libro recoge las evocaciones del amigo, así como las vivencias de aquellos años a través de textos e imágenes que nos descubren el universo gouldiano en un retrato casi autobiográfico.

ISBN 978-84-16748-30-3